Variaciones sobre el asunto

Ensayos de literatura insular

Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN

Colección Náufragos

Sobre la Colección Náufragos

En realidad, ningún náufrago es materia exclusiva de alta mar, pues la catástrofe del hundimiento sólo completa, invirtiéndolo, su signo en la costa: en el ansia de quien espera verlo, salvo, regresar un día; pero sobre todo, tras la arribada que certifica, a quien habitó en la intemperie oceánica, que el cuerpo rescatado ante la isla, empapado, trae consigo siempre la potencia intempestiva de una fructificación.

Ediciones Tamaimos quiere ser espacio que espera y desea la llegada del náufrago, incluso de aquel cuya partida desconocíamos o cuyo retorno temíamos imposible; pero sobre todo, quiere ser esa orilla que se ofrece y acoge, dándose en quicio de tierra, fecundable. Porque el náufrago no regresa junto a nosotros para cumplir el cierre de un viaje escrito de antemano, sino que siempre sale del sielencio al exterior que somos quienes, dejándolo partir un día, lo acogemos ahora a condición de vernos transformados por la experiencia de su catástrofe salvada.

Variaciones sobre el asunto

Colección Náufragos

Ensayos de literatura insular

Primera edición:
diciembre 2015

© de los textos: Jorge Rodríguez Padrón

© de la introducción: Miguel Pérez Alvarado

© de la portada: Fundación Canaria Tamaimos

Diseño del ebook: Máximo González Guardia
Fotografía de portada: Jorge Rodríguez Padrón

© Fundación Canaria Tamaimos
Islas Canarias
www.fundaciontamaimos.org

Depósito legal:
GC 895-2015
ISBN:
978-84-943510-3-7

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del titular del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo público.

Introducción

1.

A quien haya empezado a leer por aquí, no me resisto a advertirle que tiene entre sus manos un libro fundamental. Y lo es, al menos, por tres motivos. Primero, porque devuelve vida a textos dispersos, reintegrándolos desde el perdido cobijo donde actualmente dormitan (pues fueron escritos para ser prólogo, artículo o conferencia) al circuito del intercambio con aquellos que seguimos siendo hoy sus necesarios destinatarios. Segundo, porque agita y activa la prolongación de nuestra memoria, volviendo a poner sobre el tapete la necesidad de pensar (y reivindicar) los elementos que permiten una lectura sobre la diferencia que aporta nuestra tradición al espacio de la escritura moderna, sin temblarle además el pulso a la hora de identificar aquellos que, al contrario, contribuyen a lastrarla. Pero tercero, también, porque pretende hacer justicia a Rodríguez Padrón, quien nunca ha dejado, desde los personalísimos márgenes de su libertad, de entregarse en su propia palabra, energética y densa, como medio para poner en valor y prolongar el compromiso con aquella tradición de miradores oblicuos a la que voluntariamente se adscribe.

2.

Antes de entrar "en el asunto" de este libro, aunque seguramente afectándolo desde atrás, habrá que repetir en síntesis aquello que resulta inamovible acerca de Jorge Rodríguez Padrón. Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1943, pasó su infancia y adolescencia en su ciudad natal, confluyendo en inquietudes con otros compañeros de generación cuya obra ha formado luego parte de sus indagaciones literarias (Eugenio Padorno, José Luis Pernas o Alberto Pizarro, entre otros). En la década de los 60 cursó estudios universitarios en La Laguna y en Madrid, y entre

1967 y 1978 ejerció, como profesor primero y como catedrático después, en diversos centros de su ciudad natal y de Tenerife, para pasar luego a Valencia y fijar definitivamente su residencia en Madrid en 1984.

Sus colaboraciones en prensa y revistas, así como su labor editorial comienza también en los años 60 y ha sido desde entonces, en la asunción de sus tránsitos y mudanzas, prolífica y variada, convirtiéndole en una voz imprescindible para aquellos que quieran arriesgarse a leer las distintas tradiciones, perspectivas y apuestas que agitan, desde la modernidad, la literatura escrita en lengua española y, más recientemente, a margullar la densidad en que se originan y reabren los principios fundacionales de la memoria literaria europea. Su trabajo incluye numerosos títulos entre los que creo oportuno destacar, por diferentes motivos que no cabe aquí justificar y sirviendo a modo de breve panorama bibliográfico: Domingo Rivero, poeta del cuerpo (1967), Antología de poesía hispanoamericana 1915-1980 (1984), Del ocio sagrado. Algunos poetas hispanoamericanos (1991), Lectura de la poesía canaria contemporánea (1991), Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias (1991), La palabra dada (1993), Conversación en dos días de otoño (2003), El barco de la luna. Clave femenina de la poesía hispanoamericana (2005), El discurso del cinismo (2006) o En la patria perdida (2013). No creo que sea descabellado afirmar que, incluso si tomáramos sólo esta relación de obras como referencia, el lector se encuentra ante una voz principal en el panorama crítico en lengua española de, al menos, las últimas tres décadas.

LA CRÍTICA COMO PROFANACIÓN

3.

Pero si de alguna forma no cabe mucha discusión acerca del relevante papel que ocupa su trabajo, sí puede ser en cambio de interés sugerir algunas ideas, por breves que sean y por incompleta que quede aquí su justificación, acerca del sentido

con que se entrega Rodríguez Padrón a dicha tarea. Porque, al margen de que con ello podamos acompañar al lector en su aventura por las páginas de este libro, resultará así más fácil conjurar los riesgos que, ante una trayectoria como ésta, impone la tentación de dedicarnos a consagrar su nombre, cuando a lo que apunta una propuesta como la suya es, por el contrario, a hurgar y rescatar mediante el ejercicio de la lectura crítica las potencialidades profanatorias que la escritura acumula, para su activación futura, en el interior de la memoria heredada.

Quede claro, en cualquier caso, que hablar de una obra como la de Rodríguez Padrón proponiendo su entendimiento desde la óptica de la profanación no significa reivindicar en ella las trazas del descaro o la irreverencia, sino, siguiendo a Giorgio Agamben, considerarla en tanto actividad orientada a la restitución al libre uso de los hombres de aquello (incluyendo el lenguaje) que fuera previamente separado de su esfera a través de los mecanismos de la sacralización. Y la referencia al uso, también de acuerdo con el filósofo italiano, no debe confundirse aquí ni con utilización ni con consumo, orientada la primera a cumplir con una finalidad que agota aquello que entrega (como sucede entre aquellas corrientes estéticas que entienden la literatura como comunicación o conocimiento), y atrapado el segundo en la impotencia de un instante que se deshace entre la promesa de un disfrute y la aparejada exigencia de su cumplimiento permanentemente pospuesto (como sucede con la cultura como producto en la fase de su expresión espectacularizada). Casi al contrario, la restitución al libre uso que se pone en juego con la profanación, significaría, siguiendo todavía a Agamben, la reactivación del lenguaje a través de la cual somos llamados a vaciarlo "de su sentido y de su relación obligada con un fin" para dejarlo abierto a la posibilidad de otros sentidos por venir.

4.

Se entiende así mejor que para Rodríguez Padrón la tarea fundamental del crítico no sea la de explicar el significado de las proposiciones incluidas en un texto, ni tampoco la de relatar la serie de eventos que jalonan, en una cultura, el entramado que permite consagrar su historia, ni tampoco la de

crear una estructura interpretativa que aporte calma al lector mediante la confirmación de un valor previo en aquellos textos que lo ratifican. Por el contrario, la tarea del crítico es simple, aunque revolucionariamente, la de darnos a leer, ofreciendo en la palabra propia una lectura que nos reabra hoy aquí la palabra dada por otros antes. Por eso una tarea como ésta no sustituye nunca la experiencia de acudir a los textos originales (pues no pretende explicarlos consumiendo su supuesto significado), pero tampoco los deja indemnes, ya que el crítico, en su palabra, toma lo heredado y lo abre, lo hace propio, lo calca, lo recorta, lo superpone, lo amplía: lo prolonga impidiendo que coincida ya consigo mismo. Pues, como él mismo declara en La crítica literaria en Canarias, "para mí –sin ninguna duda– la crítica es, ante todo, lectura; pero lectura que debe cumplirse desde una perspectiva siempre diferente a la habitual, buscando las vueltas a cuanto se supone establecido, queriendo ver mojado aquello que tantas veces hemos visto seco". Y obsérvese bien que esa opción por ver mojado lo que ya se vio seco, no está lanzada al voleo, sino que viene cargada de miga y agudeza irónica. Leída con detenimiento esa expresión final, que Rodríguez Padrón toma prestada de Alfonso Reyes, se recaerá en que con ella no se quiere afirmar que otros antes que nosotros se asomaron erróneamente a la verdad, ni categorizar tampoco como válida una sola entre ambas formas de "mirar". Lanzada la mirada seca, que por distante, objetivada y desapasionada atribuiríamos por conveniencia habitual al crítico, Rodríguez Padrón nos recuerda que lo que queda siempre pendiente de mirar, y que no emergerá ante nosotros hasta que pongamos en ello nuestro empeño, es ese lado que no se vio antes, y que es precisamente el que nos empapa. Porque si, como decíamos, la mirada crítica es la realización de un esfuerzo por restituir al libre uso lo heredado, reinaugurando la posibilidad de abrirlo a sus sentidos, ella sólo tiene lugar cuando genera o abre de golpe un espacio propio que permita, como dice el autor en el texto dedicado a la potencia reflexiva de la poesía de Domingo Rivero, "tomar distancia y respiro para mirar, para volverse sobre sí y para pensar en los límites y carencias que lo constituyen como individuo y dan a su palabra verdad".

5.

Por todo ello, importa también señalar que una propuesta como ésta resultaría insostenible sin venir expresada a través de los andamiajes de un estilo personalísimo. Un estilo, el de Jorge Rodríguez Padrón, que no sólo quiere ser cauce que permita decir la lectura que nuestro crítico hace de la obra de otros (dando lugar a unos textos en los que asoma, entreverada y sin solución de continuidad, la presencia de las múltiples voces que participan del discurso expositivo), sino que se convierte en un mecanismo para requerir al lector una predisposición acorde con el trabajo emprendido: el esfuerzo de un abrirse a dejarse decir, abandonando la actitud del exigir escuchar que nos caracteriza cuando leemos guiados por la ratificación de aquello que queremos oír.

De entre todos los rasgos de este estilo, quisiera también destacar la forma en que quedan insertas las tensiones propias de la oralidad. No se trata tan sólo de que varios de los textos incluidos en este libro fueran escritos para participar en una conferencia o seminario, sino de que en ellos la letra escrita reclama una intensidad lectora adicional que no se alcanzaría con la utilización de un estilo lineal y desmigado de toda complejidad sintáctica. Para ello, casi al contrario, debe construirse tomando elementos de esa clase de, a menudo abrupta, pero siempre sugerente e intensa sintaxis que emerge en el seno de la conversación apasionada, y que nos obliga a menudo a pararnos y releer, lo que equivale a reconocer que el autor está reflexionando mientras escribe e incita al lector a hacer lo propio. La escritura de Jorge Rodríguez Padrón debe leerse pensándose, paradójica y permanentemente, como una apasionada conversación que coloca al autor en uno de los vértices de un triángulo que tiene a las voces de la tradición heredada y a los lectores del presente en los otros dos extremos.

LA DIFERENCIA INSULAR

6.

Resulta necesario destacar ahora, aunque es algo que sugeríamos al principio, que la tradición insular ha sido en Jorge Rodríguez Padrón no sólo uno de los ejes centrales de su impulso investigador, sino que se ha dedicado a él desarrollándolo además con voz propia. Pues si en el estudio de toda tradición son muchos los que se fijan en los materiales y los contenidos que la componen (y el propio Rodríguez Padrón no ha dejado de contribuir a ello), son siempre muchos menos, aunque más relevantes, los que, como él, han dedicado su atención principal a desvelar y aventar las tensiones y las fuerzas que en su seno son puestas (y nos ponen) en juego. Sólo así puede entenderse que para nuestro autor, como declara en el texto que recoge sus ensayos con la obra de García Cabrera "asomarse a la insularidad era un modo de deslizarse hasta el fondo de su memoria mayor, y Canarias dejaba de ser mero argumento para convertirse en perspectiva sobre tantas cosas –mucho más que de unos pocos referentes de fácil asimilación. Era el horizonte atlántico que proporcionaba energía a la mirada del pensamiento para ir siempre a más, para atreverse a nuevas propuestas".

7.

Las alusiones a la tradición insular deben entenderse, por lo tanto, bajo el enfoque de quien rastrea el despliegue de perspectiva, y de quien considera que "el asunto" que realmente importa en ese rastreo es la dilucidación de la diferencia que en cada mirada queda abierta. Una diferencia que, contra las apariencias, no tiene su filiación con la dialéctica en la que se oponen, esencialmente, dos visiones contrapuestas, sino con la densidad dialógica con que el ver mismo asume siempre su propia complejidad constitutiva, ya que, tal y como se dice en Materiales para una lectura de la poesía regionalista "si algo diferencia a la literatura insular es la voz que, desde aquí, se establece –en dialógica disposición– como parte de esa trama de convergencias y divergencias donde la lengua española se zafa de tantas andaderas paralizadoras, para ofrecerse como organismo vivo, cambiante y abierto a la fecundación". Una afirmación que permite emparentar la clase de diferencia que pone Rodríguez Padrón

en el núcleo de la tradición insular con aquella que enunciara Jacques Derrida cuando, en El otro cabo, sostenía que "lo propio de una cultura es no ser idéntica a sí misma. No el no tener identidad, sino no poder identificarse, decir "yo" o "nosotros", no poder tomar la forma del sujeto más que en la no-identidad consigo, o en la diferencia consigo. No hay cultura o identidad cultural sin esta diferencia consigo".

8.

Y no puede obviarse que la consecuencia directa que un enfoque como éste tiene sobre el estudio de la tradición insular es que temas, invariantes o genealogías autoreferenciales, ejes que han servido y sirven para avanzar en el entendimiento de la literatura canaria, no son, en última instancia, sino la consignación de los objetos que la mirada busca y encuentra, algo siempre insuficiente si lo que se quiere dilucidar es el poder liberador mismo que esa mirada aporta. Pues como señala en el imprescindible texto que cierra este volumen "en una exploración crítica, se dice con ufanía: hay temas canarios; literatura canaria, en consecuencia. Es error. No bastan las cosas, ni las referencias al paisaje siquiera. Se puede decir también: se observan expresiones propias del habla insular: literatura canaria. Error, de nuevo. Preguntaría, por ejemplo, si son esas expresiones o es el concepto del lenguaje, que proporciona una perspectiva ante la existencia y el mundo".

Aquí no encontrará el lector, por lo tanto, un esfuerzo dedicado a sustituir un canon por otro, tampoco a levantar la oposición a un centro para su sustitución por uno nuevo; aquí hay algo más sutil, complejo y frágil a la vez: el testimonio de una visibilidad. "Testimonio" porque da su palabra, pues aunque quiere ser lectura, la misma se hace a partir del ofrecimiento de la escritura propia; "visibilidad" porque lo que inaugura esa palabra entregada no es sólo la posibilidad de compartir lo que se ve, sino también la palpitante certeza de estar viendo y, por ello, de saberse lugar de origen. En el impulso crítico que lleva a Jorge Rodríguez Padrón a entrar en la tradición a la que pertenece, no hay, como refiere en Tránsito de Manuel Padorno sobre la obra del poeta, la puesta

en juego de un concepto del mundo insular sino la de una concepción insular del mundo.

9.

No me resisto a destacar dos momentos ejemplares, por arriesgados, de entre los múltiples hallazgos que en relación con esa mirada insular podrá encontrar el lector en este libro. El primero de ellos tiene que ver con su lectura del mar, desarrollada en un texto homónimo hasta ahora inédito en el que Rodríguez Padrón propone leer, desde el pensamiento del mar, no sólo la diferencia que aporta la tradición insular, sino también aquella que se despliega en el interior de sí misma. Porque lo relevante de este texto es que, al margen del repaso que en él se hace del modo en que distintos escritores de nuestra tradición han tratado el mar como "asunto", lo que realmente busca Rodríguez Padrón no es fijar el hilo genealógico en que se cumple dicho tratamiento (desde las endechas y Antonio de Viana hasta Manuel y Eugenio Padorno), sino mostrar que la diferencia que la mirada insular puede aportar al pensar el mar significa arriesgarse a no pensar simplemente la realidad desde la orilla, sino traspasándola para dejar en evidencia, como sucede en Diálogo del poeta y su mar de Eugenio Padorno, que ninguna identidad moderna puede apresarse en tanto atributivo objetivo de un sujeto, sino que se despliega como vivencia que tiene lugar en la superposición de las voces, hecha de rebosos, duraciones y repliegues que alojan en su seno, como en el vaivén de las mareas o en los ritmos de la respiración, el anhelo de encontrar, en la repetición, los ensanchamientos que sólo le puede aportar la diferencia consigo misma.

El segundo ejemplo tiene que ver con los efectos desestabilizadores que una noción de la diferencia insular constituida en torno a la mirada puede tener sobre las configuraciones temáticas o autorreferenciales de un posible canon literario canario, y se articula en torno a la propuesta de lectura que Rodríguez Padrón hace de la obra de Pérez Galdós, y que ocupa el centro de atención de uno de los textos, en mi opinión, de espíritu más explícitamente profanador, Galdós: la mirada excéntrica. El lector podrá intuir allí el potencial que tiene (y la invitación a la discusión que sugiere) una visión

como la que propone nuestro autor para el entendimiento de nuestra tradición insular, y que tiene también sus otros momentos de peculiar influencia en este libro en los textos dedicados al viaje en la literatura insular del Setecientos y a la primer novela de Claudio de la Torre, En la vida del señor Alegre.

ESTA EDICIÓN

10.

Por último, quisiera cerrar esta introducción compartiendo algunos de los criterios que han guiado la edición del presente libro que abre, lejos de toda inocencia, la Colección Náufragos de Ediciones Tamaimos. Lejos de toda inocencia, digo, y no me desvío del tema, porque una aventura que se propone el rescate de textos que obliguen hoy a prolongar, recreándolo, el espacio palpitante de la tradición en que se insertan, no puede sino iniciarse compartiendo con Emmanuel Lévinas la certeza de que "la tradición no es una obediencia sino una hermenéutica". Y es precisamente en esta única certeza de partida donde adquiere un valor especialmente significativo este libro, pues en él no sólo se cumple la circunstancia exigida por una colección como ésta de rescatar para el nuevo lector una buena suma de textos que corrían el riesgo de quedar al pairo, sino que, además, con él se reivindica la labor de quien precisamente se ha dedicado a devolvernos la voz de tantos otros que, aun relegados un día, siguen teniendo mucho que decirnos. Pero, sobre todo, porque las dilucidaciones centrales del trabajo de Rodríguez Padrón, como hemos podido ver más arriba, se justifican precisamente en querer mover a discusión y diálogo cuanto se viene sosteniendo, en la comodidad del hecho dado por sabido o en la violencia acomodadora de ciertos métodos académico, como parte de una tradición literaria que no ensancha sino anquilosa la vitalidad de la memoria cultural a la que dicen contribuir.

11.

Variaciones sobre el asunto se planteó en un principio como un volumen que incorporase el total de la crítica insular dispersa del autor, reuniendo todo lo escrito por Rodríguez Padrón en torno a la literatura canaria en revistas, seminarios, prólogos de obras ajenas o participación en libros colectivos. Quedarían fuera, por tanto, los artículos periodísticos (abundantísimos desde principios de los 60 y parcialmente publicados, al menos los más recientes, en La memoria y sus signos), pero, sobre todo, las obras que, con temática similar, hubieran visto la luz en libro propio del autor. Así las cosas, la tarea se mostró casi desde el principio imposible de realizar, no tanto por la conveniencia de contar con todos aquellos textos reeditados algún día, sino por las condiciones de espacio que una colección de esta naturaleza impone al extenso material con que enseguida dimos al hacer los recuentos bibliográficos preliminares. Del medio centenar de textos identificados, el lector tiene ahora entre sus manos, en gran parte gracias al trabajo desinteresado de Máximo González Guardia, una selección antológica que supera apenas la decena, lo que me libra al menos de insistir en advertirle de la influencia y responsabilidad, buena o mal, que ha acabado asumiendo quien escribe esta introducción, pues seleccionar y proponer una mirada, si quiera parcial, de la obra de Jorge Rodríguez Padrón no deja de ser una aventura arriesgada que hubiera quedado diluida de haberse llevado a cabo un simple acúmulo de textos orientados a la elaboración de una obra dispersa completa.

12.

Al margen de los dos textos que abren y cierran la selección, y que pueden leerse aquí como tomas de posición general acerca de lo que Rodríguez Padrón considera “el asunto” de una verdadera escritura insular y, por extensión, del de su crítica, son tres los criterios fundamentales que organizan la selección de los textos que ocupan la parte central de este libro. El primero de ellos, consiste en evitar una presentación de textos organizados alrededor del eje de una supuesta evolución cronológica de periodos, estilos o autores. Sacrificando incluso la presentación de trabajos dedicados a autores fundamentales para nuestra tradición literaria (Alonso Quesada, Bartolomé

Cairasco, Arturo Maccanti, Luis Feria o Eugenio Padorno son sólo algunos de los más relevantes), se propone un recorrido que entrevere textos donde prima la indagación en torno a los espacios en que se manifiesta en nuestra literatura la apertura de una mirada insular (el lenguaje en el ámbito atlántico, las encrucijadas de la modernidad finisecular, la experiencia del viaje, el pensamiento del mar o la tarea de la crítica) con otros en los que se trazan reflexiones sobre un autor concreto y que ilustran cómo Jorge Rodríguez Padrón no renuncia nunca a aterrizar la búsqueda de los rasgos de aquélla en el decir concreto de las obras. El lector podrá entender sugerida esta organización por los espacios y agrupaciones que se presentan en el índice.

El segundo criterio ha sido el de garantizar una amplia cobertura temporal, pues a través de la misma puede el lector interesado rastrear las huellas tanto de las permanencias como de las evoluciones que caracterizan el despliegue del trabajo crítico del autor. Si se repasa el apartado correspondiente a la procedencia de los textos se puede confirmar que dicho periodo abarca un cuarto de siglo, entre 1989, fecha del prólogo a la edición de En la vida del señor Alegre de la Biblioteca Básica Canaria, y 2015, fecha en que Rodríguez Padrón pronunció una de sus últimas conferencias, hasta el momento, en la Casa Museo Domingo Rivero. Periodo que coincide, me atrevería a afirmar, con el de la producción más intensa e interesante de su trayectoria.

Por último, se ha hecho un esfuerzo por incluir el mayor número posible de textos inéditos o de muy difícil acceso, con la intención de dar también motivo adicional para asomarse a este libro a quienes, habiendo dado seguimiento habitual a la obra de Rodríguez Padrón, esperan encontrar en esta edición las sorpresas y hallazgos con que todo nuevo libro desea aparecer ante su público. Los textos dedicados a Juan Ismael y Domingo Rivero, o la sabrosísima Lectura del mar son ejemplo claro del primer caso, mientras que el texto sobre Galdós, Materiales para una lectura de la poesía regionalista o Meditación en París pueden servirlo del segundo.

No quisiera cerrar estas consideraciones en torno a la presente edición, sin reconocer una ausencia que no deja de afectar a que este libro pueda ser, más allá de las comentadas dificultades impuestas por la extensión, reflejo ajustado de lo que Jorge Rodríguez Padrón ha reivindicado como parte de la mirada insular, y de la que ya hemos hablado más arriba. Pues si, de acuerdo con el propio Rodríguez Padrón, la existencia de dicha mirada no sólo se sostiene en la escritura de cuantos se arriesgan a adoptarla, sino también en la lectura y el diálogo que con el resto de tradiciones literarias cabe emprender desde Canarias, parece evidente que en un volumen como éste, que reúne sus ensayos insulares, no sólo deberían tener espacio aquí los textos en que se abordan las problemáticas propias de autores y temáticas canarias, sino también la de aquellos en que se estudia la forma en que nos hemos lanzado a leer esas otras tradiciones. Nuevamente, evidentes motivos de espacio nos han impedido afrontar la inclusión de textos de esta última naturaleza, aunque en descargo hagamos remisión a lo que, aunque sucintamente, se dice al respecto de esta suculenta cuestión en La crítica literaria en Canarias y, en extenso, a la obra que el propio Jorge Rodríguez Padrón ha dedicado a estudiar, con indudable mirada insular, la tradición literaria hispanoamericana y, más recientemente, europea.

ANTE EL ASUNTO

14.

Ahora sí: colocado el lector ante el umbral que le abre a los tránsitos por un espacio intenso, doy fin a estas palabras introductorias, que nunca han pretendido desvelar, sino en el mejor de los casos aportar compañía al lector que a partir de la siguiente página se verá en la necesidad de preguntarse y pensar por su cuenta cuál sea el asunto al que Rodríguez Padrón le viene convocando desde hace décadas: una y otra vez, en la repetición; en cada ocasión de forma inimitablemente, en la diferencia.

Miguel Pérez Alvarado

Variaciones sobre el asunto

Meditación en París

Desde la ventana, el poeta insular mira el jardín de su casa, rue de Longchamp de París, y es el arco de la playa y la línea de su horizonte atlántico. Allí, él mismo, desde otra ventana, ve –sobre el añil restallante de su mar– el vinoso Mediterráneo de Homero; y a la escritura del poema se superpone la prosa de la memoria, como ahondamiento en aquélla, como su explicación mayor, porque se precipita en el abismo allí abierto por tanto asombro. En un empinado recodo de casas blancas (fondo cubista), Jacqueline y André Breton posan con sus anfitriones, rodeados de curiosos en la vieja villa de Tacoronte, en Tenerife. El escritor, ahora, un aislado y frágil oficinista en una firma colonial inglesa de su isla, mira a los británicos que lo rodean, taciturnos y enfermizos, y a medida que los conoce se reconoce dramáticamente en ellos. Debate con las formas que es, al mismo tiempo, diálogo de figuras en multiplicada sucesión. ¿Narrativa o poesía? ¿Drama, tal vez? Para el resignado oficinista, la escritura como concurrencia en aquel ámbito cosmopolita que le transmite una "irremediable temperatura universal". Con el séquito de la aristocrática familia a la que sirve, un arcediano tinerfeño recorre los caminos de la Europa enciclopedista; para él, convivencia y diálogo entrañables.

Náufrago y peregrino, el vizconde de Buen Paso arriba a otra isla atlántica; reproducirá allí la *soledad* gongorina, cuando Góngora ya es negado: Madeira es Tenerife, como el estuario del Tajo, poco después, será el Teide. Se ha dicho plagio, restándole valor, pero fue traslación necesaria para ser: el insular español se ve y se oye en la voz y en el rostro del portugués Rodrigues Lobo, en la sombra de Góngora. No se trata de fidelidad servil; animado a la subversión, entra en el poema o en la prosa epistolar o en la traducción como a un

territorio donde su imagen se revela como un curioso prodigio transitivo. Último eslabón: el poeta fundacional: canónigo hijo de nizardos que se declara, también, insular. Corrobora su doblez en su traducción que fue irrupción e injerencia en la *Jerusalem Libertada*, de Torcuato Tasso: al mito manejado aún por el ferrarés, el grancanario contesta con la verdad histórica de ese mismo mito. Ningún respeto reverencial ante el clásico: las octavas del insular, una forma de suplantación intencionada. No plagia. Ni traduce. Su escritura, reconocimiento en la voz unánime de la poesía.

Ejemplos que son síntomas de una *diferencia* instalada –con absoluta naturalidad– en el cosmopolitismo más cierto: escribir como dialogar con otras miradas, otras hablas; sólo en un ejercicio así aquella diferencia que es identidad se cumple en plenitud. Porque no son relevantes esos toques de exotismo o extrañeza; importa cómo en aquellas imágenes los escritores descubren la suya: forma precisa de la doblez, rostro encarnado emergiendo en aquel espacio de confluencia. La aventura de pensar en, y ser del, límite, que el filósofo español Eugenio Trías ha sistematizado de forma clarividente (vid. *La razón fronteriza*). Escritura *insular*, entendiendo ese concepto no como cerrado límite geográfico (y mucho menos político); una proyección en la demasía, en ese suplemento que sólo la poesía alumbra como habitación de la pluralidad y la permanente digresión. *Insular* porque ha configurado ese ser histórico y cultural no desde el complejo del colonizado, que se traduce en mimética reproducción provinciana del ser y usos metropolitanos: por encima de esa menudencia anecdótica, salta al encuentro y acogimiento de lo demás, porque se sabe que –sin el otro– esa identidad nunca estará completa. Conocerlo, y aceptarlo en igualdad de condiciones; ello es, en dialógica reciprocidad.

Ésa, la *diferencia* fundamental. Ésa, la integración que se cumple sin temor ni asombro, sin miradas desdeñosas ni negaciones intolerantes. Así se han producido los momentos cruciales de nuestra pequeña gran historia literaria: una atmósfera despejada, un cruce de aires, que la franja del límite propicia, con sus dos umbrales abiertos, porque en ambos sentidos circula: pulsión conjuntiva que lleva desde dentro

hacia fuera, en busca de lo faltante; solícita recepción de las disyunciones que en esta latitud se darán cita de forma permanente. Porque se trata de un cosmopolitismo constitutivo; nada que ver con ese concepto "etéreo y carente de localidad" (vuelvo a Trías) con que se disimula el socorrido –y cómodo– eclecticismo del todo vale. Cosmopolitismo fundacional, desde los mismos albores de la historia (casi mitología aún) del Archipiélago: franceses e italianos, de las primeras navegaciones atlánticas; holandeses y portugueses e ingleses, después, en las disputas estratégicas de la expansión oceánica… Y, de modo particular, el gran salto al final del Ochocientos: sin el amparo colonial americano, las Islas en su apuesta decisiva de reconocer su compleja posición histórica y cultural, proyectan su ser en la demasía atlántica.

Se suela simplificar demasiado: Canarias, paso obligado para los viajes de la conquista y colonización americanas; punto de partida y llegada de sucesivas y recíprocas migraciones hacia y desde ese Occidente… Todo es mucho más complejo. Y habrá que tener muy presentes algunos otros datos igual de fundamentales. Y no es el menos relevante, por cierto, la sucesiva arribada de disidentes expulsados de la Península por el fervor castizo de la España de los Reyes Católicos; y desde toda Europa, más tarde, a causa de las persecuciones ideológicas y las guerras de religión que asolaron el continente en los dos siglos siguientes: un *humus* social diverso –y no siempre de fiar– que provocó el jugoso intercambio de gentes, usos y lenguas en este territorio pequeño y fragmentado, y que habría de fecundar una expresión literaria *conflictiva*, porque en permanente tensión bipolar se instalaba. Paisaje y existencia eran uno; la una adquiría en el otro (en aquella incertidumbre orillera) su más sugestivo reconocimiento. La modernidad atlántica, que llega a la literatura española desde su doble americano, no hace sino confirmar este proceso: no es una fórmula que responda a un patrón determinado y disciplinadamente reproducido (así nos lo hizo creer el "nacionalismo tardío de la generación del 98"); se trata, sobre todo, de una forma de situar aquella identidad naciente en el debate de la creación poética: cuenta con una voz propia, con un espléndido imaginario. Pues bien, en sintomático paralelismo, la escritura insular de fin de siglo –su poesía y su

prosa singulares– desarrolla formas cuya capacidad de sugerencia, cuya portentosa ambigüedad enriquecen el discurso poético de la lengua española, liberándolo de su uniformidad castiza. Así, Canarias se convierte en uno de los vértices que, con Iberoamérica y Portugal, delimitan el espacio triangular atlántico en donde la peripecia literaria de la modernidad halla sus diversos rostros y los pone a dialogar.

No es la poesía modernista de Canarias una hijuela, o sucedáneo más o menos dotado, del espléndido modernismo americano; con él convive, en muy peculiar pero cierta familiaridad, y con el modernismo portugués y su diferencia, pues en la misma pasión por determinar una compleja y escurridiza identidad se consume, y en idéntico deseo de hallar voz para esta nueva *respiración*. En Portugal y en Canarias se reclamará la presencia urgente de un poeta, único capaz de dar razón a una personalidad que –dado su carácter limítrofe, dual, fronterizo– sería inexplicable limitándola a su manquedad. Lo pensó, y lo dijo de modo prodigioso, Fernando Pessoa; Juan Manuel Trujillo, agudo observador y perspicaz definidor de la condición insular, diagnosticó primero la dolencia del siglo XIX en las Islas (enfermo de "particularismo"), para declarar más tarde –en el primer tercio del siglo XX– cómo "las islas siguen buscándose, buscando autor. Quieren tener conciencia de sí mismas […] pero sobre todo buscan a los poetas. Buscan a los poetas escarmentadas de los literatos. – Sólo un poeta podrá hacer el milagro. Mejor dicho, dicho exactamente: sólo en los poetas podrán las islas hacer este milagro […] ser únicamente el instrumento material del poema, verdadero, eterno, que le anda buscando, que le hará víctima maravillosa". Toda escritura posterior que en las Islas merezca atención es aquella que, de forma directa o indirecta, se esfuerza en construirse como proyección y prolongación de esa diferencia; toda novela o poesía que, sin el blindaje del nacionalismo excluyente, pierda el temor a entrar en la danza desde su propia personalidad, sin complejos ni recelo alguno.

El nacionalismo es censurable siempre que encierra y petrifica; cuando nada quiere saber de la condición fronteriza del ser que ha hecho grande y singular su *diferencia*; y mucho menos, del acogimiento de, e intercambio con, lo *diverso*, de

la conciencia de que sólo en ello se completará –porque alcanzará sentido– su identidad. Como explica Eugenio Trías: "una vida cívica que sepa salvar el doble envite del extravío de un *cosmopolitismo* etéreo y carente de localidad, o de un *nacionalismo* que sólo sabe de raíces, o que hipoteca el presente y el futuro en razón de la estéril nostalgia de un pasado plenamente fantaseado". Literatura, arte y pensamiento son claves en este proceso (y sospechosos, siempre, como es lógico, si no se hallan domados por la ideología) porque son actitudes que se originan en esa conciencia limítrofe, ínsita en su naturaleza. *Diferencia* no quiere decir separación; es resistencia a la regularidad gris y mimética, una forma de oposición a los imperativos del poder y de todo dictado de intereses (sean económicos o políticos, se anuden en la maliciosa ocupación del espacio cultural o en la voluntad egoísta que se orienta al éxito). Y al resistir, abre caminos que facilitan la concurrencia que es acción y fundación del límite. ¿Cómo no ver la creación literaria o artística como esa puerta de doble hoja abierta siempre a la corriente vigorosa del intercambio? Transitividad y no intransigencia, ésa ha sido la energía fecundadora de la mejor literatura insular, desde el momento mismo de la irrupción del Archipiélago en la historia de Occidente.

Ahora, otro insular medita entre los ceremoniosos edificios de Cambridge, o deambula por Londres o Estocolmo; mira absorto el flujo bituminoso de los canales de Ámsterdam, en Leiden, en Utrecht, o se detiene ante las rejas de la Universidad Humboldt (quien también anduvo –reverencia por reverencia– entre el verdor imponente del Valle) o se acerca a los santuarios brechtianos en un Berlín todavía dividido: heridas de tizne y sombra en la Friedrichstrasse. Puede haber recorrido París, desde place de la République a rue de Victor Hugo, desde Quai d'Orsay a Neully… Ese insular, quien aquí les habla– confiesa que en ninguna de esas situaciones se ha sentido extraño, en esos distintos y diversos lugares ha reconocido su propio ser cultural. Nunca me he sentido extraño, subrayo; pero nunca he podido eludir mi condición de extranjero, ese término –político, a fin de cuentas– que, en lugar de mantener las diferencias, crea distancia, porque es término, además de político, burocrático, económico: las

peores connotaciones de nuestro tiempo… Rafael Argullol ha dicho: “hasta ahora, estamos permitiendo que eso que llamamos Europa la habiten sólo expertos, políticos, economistas, etcétera, y creo que empieza a ser importante la experiencia de habitar literariamente Europa”. Viaje de reconocimiento interior –añado– por esas galerías de la memoria y la palabra en donde nos cruzamos, una y otra vez, hasta completar la imperfecta pero inagotable trama que es esta cultura compartida, en la cual algunos sólo quieren ver cegueras y exclusividades, cuando se trata de todo lo contrario: siempre confluencia, y curiosidad golosa, y debate que acoge los aires provenientes de los más diversos extremos. Yo, como insular, sé que tengo casi todo el trabajo hecho. Mejor, que si algo me ha sido dado por serlo es contar con la incertidumbre como elemento constitutivo de mi identidad. Y la incertidumbre es el principio de cualquier aventura interior, de los saltos más sugestivos en el territorio de la demasía.

Vértices de una escritura atlántica

1.

El recorrido describe un triángulo que tiene, en sus tres vértices, otros tantos espejos donde se refleja el rostro plural de una misma actitud creadora, de una misma concepción del escritor como individuo marginal, solitario, aislado, que, vuelto sobre sí mismo, no se anonada en una autocontemplación narcisista, sino que se enfrenta, abierta y críticamente, a la imagen que del mundo, de su mundo, de sí mismo, va trazando en sus textos. Y al contemplarse en su doble que es la escritura, el temblor de su confusa identidad se transmite también al lenguaje, recibido con desconfianza, aceptado con encantamiento y manejado con atractiva puericia, como dijera Lezama Lima. Canarias es el punto de partida y de llegada que inicia, desarrolla y cierra ese triángulo perfecto al cual aludo. Los otros dos vértices: Hispanoamérica y Portugal.

2.

Una escritura atlántica que quiere decir dispuesta al descubrimiento, a la novedad, a la sugestión creadora; una escritura excéntrica y dinámica cuyo lenguaje discurre en la delicada frontera entre iluminación y oscuridad, y que se abre siempre desde la orilla hacia el mar, desde la seguridad a lo posible: un intento dramático y nunca concluido de definir una identidad que participa de la misma afirmación y negación contenidas en su lenguaje. Una escritura atlántica que, frente a la luminosa serenidad mediterránea con su madurez histórica y su gozosa sensualidad nunca desmesurada, construye una inquieta sugestión que la impulsa hacia lo nuevo: el lenguaje salta en pedazos y solicita una sintaxis, un ritmo y, sobre todo, un acento diferentes.

3.

Un acercamiento a la literatura de Canarias, hecho con el entusiasmo y la dedicación de quien desea encontrarse con ella, antes que con la calculada intención de definir espacios históricos generacionales que la contengan, conduce –de forma inmediata y necesaria– hasta la literatura hispanoamericana. El espejo ultramarino devuelve la imagen de su pareja condición: en Hispanoamérica, como en Canarias, una escritura nacida de la incertidumbre ante el lenguaje, de la condición mestiza y plural de su realidad que, ni ostenta con castizo orgullo un origen determinado, ni se sustrae a las novedades que, asumidas sin traumas, la mantienen lejos de cualquier confiada seguridad. Una escritura literaria que necesita desarrollar una mirada propia, individual, y configurar –al mismo tiempo– una vivencia cosmopolita de la realidad.

4.

En la lectura de los escritores modernistas insulares se nos ofrece una variedad muy particular del modernismo y postmodernismo españoles, sólo explicable en función de su carácter periférico y excéntrico; ello es, de su discusión interna y fundacional con la lengua literaria heredada. Pues hunde sus raíces en las peculiaridades dialectales que de verdad hacen del lenguaje algo vivo y cambiante, nuevo: un habla cargada de doble sentido, cuyo tono y cuyo ritmo contradicen constantemente los rigores gramaticales, dejan de ser aquellos que impone el modelo para mostrar su otro lado provocador. Ello se confirma en la lectura de los escritores de vanguardia que, si en América suponen la segunda inauguración de la literatura contemporánea en lengua española, en Canarias –aunque frustrada en la trágica fugacidad auroral de los años 30, amenazada por esa sombra inquietante que pronto tomaría forma de guerra civil– el grupo surrealista de Tenerife fue la verdadera voz, no el eco, como tampoco lo fue el modernismo, de la vanguardia a este lado de la lengua: el interlocutor válido para un diálogo que, fatalmente, no ha podido cumplirse a plenitud.

5.

Por Andalucía, primero y por Canarias, muy poco después, la lengua española se entrega al vértigo creador sin trabas ni complejos. La afirmación juanramoniana de que él se sentía un "andaluz universal" debe entenderse en este contexto. Y sólo cuando su obra incorpora la visión cosmopolita que le concede su contacto con la realidad americana puede dar cima a su poema fundamental, movido por la incertidumbre y por la recíproca contemplación de imágenes y palabras venidas de un lado y otro del océano. *Espacio* no es otra cosa que una fundación poética en la que interviene la memoria del poeta reflejada en la realidad cambiante de un lenguaje que ilumina y multiplica las posibilidades de conocimiento, abriéndose al drama de la identidad. Pero el caso de Juan Ramón Jiménez siempre ha resultado excepcional. *Desde dentro*, su obra se ha entendido, casi en exclusiva, como ajena al discurrir histórico y a la fidelidad requerida por una poesía sin aventura, confirmadora de la verdad antes que contradictoria de la misma.

6.

A la literatura española le era indispensable (en cierto modo, aún lo sigue siendo) una salida hacia lo incierto que el mar ofrece; debía situarse en una orilla desde la cual plantear sus propios interrogantes. Y no podía serlo el Mediterráneo, conocido y asumido históricamente, eje además de la tradición literaria en lengua catalana. No llegará a serlo, tampoco, a pesar de su especial predisposición para ello, la moderna poesía gallega que debe luchar, en el siglo XIX, por reivindicar, desde la condición entonces minoritaria y marginal de su lengua, una personalidad sepultada en la ceguera de la historia, de modo que pudiese alcanzar el espacio correspondiente dentro de la poesía peninsular y lograra integrar sus voces en la continuidad histórica perdida. Ha de ser en ese río de la lengua que discurre desde el sur hacia América donde la literatura que habla en español encuentre el enclave decisivo de Canarias como orilla y frontera, a la vez que como primera distancia que facilite el análisis autocontemplativo y crítico que es urgente, entonces y a partir de ese momento: un diálogo todavía ocasional, pero sin el cual

será imposible un desarrollo renovador, vivo, de la literatura de nuestra lengua.

7.

El profesor Manuel Alvar, dedicado desde hace mucho tiempo y con tanta pasión como sabiduría al esclarecimiento del español de Canarias, ha explicado cómo "en las islas, el castellano se proyectó fuera de sus fronteras geográficas y creó una nueva realidad. Ya no castellana, porque Andalucía interpuso sus telones; ya no andaluza, porque las aguas del océano presagiaban inéditos alumbramientos. La lengua se adaptó a una nueva realidad para captarla, transmitirla y recrearla". Realidad física, incontestable, de un paisaje plural e inquietante: en el centro geométrico, un promontorio de piedra gana espacio al cielo, un círculo se abre hasta las entrañas de fuego extinto, o el triángulo blanco, seno perfecto, ofrece su aureola al infinito. Circundándolo todo, una lámina azul que se allana, o se encrespa, o se alza con imponente violencia, en un constante amago de engullirlo para siempre. Nunca sucede. Pero la evidencia geográfica se disuelve –una vez y otra– en la perpetua sospecha de su imaginaria condición.

8.

Paisaje omnipresente cuya inmanencia parece depender de los elementos, y cuya relación con el hombre que lo habita (otra realidad nueva asumida por el español que derrota en las islas) ha sido siempre doble y conflictiva: el insular reconoce aquella realidad, pero la imagina siempre desaparecida. La mitología atlántica no contempla lugar de llegada alguno: la imagen neblinosa de San Borondón genera una fuerza centrífuga que impulsa al insular, para reconocerse, a buscarse con denuedo a través de un mar tenebroso y sin límites, en un océano abierto a la aventura, en los rostros de perplejidad, de incertidumbre inaugural, de miedo también, que se han asomado desde el comienzo de los tiempos a tal inmensidad. En el archipiélago atlántico, el hombre no tiene la conciencia orgullosa de la individualidad, sino la evidencia (unas veces exaltada, otras vergonzante) de su mestiza condición, producto de fugaces encuentros con viajeros que allí hacen escala ocasional. De ilusiones y fracasos, de huidas constantes, se nutre la tradición

insular; en los encuentros sucesivos y diversos con gentes venidas de fuera se fragua su peculiar identidad.

9.

“Canarias –escribe también el profesor Alvar– no es una zona marginal, sino el centro del mundo que habla nuestra lengua; aquí se anudan las modalidades de ambas bandas del mar y se filtran las diferencias”. Aquella lengua, orgullosa de su origen y pagada de su poder, “dejó de ser castellano para convertirse –aquí– en español”. Y ese español recién nacido viene a la vida portando la implícita semilla de la irreverencia: de una manera absolutamente natural, el español de Canarias vive en el riesgo que toda creación literaria exige; establece siempre lo imprevisto en la tranquilidad aceptada de la norma, evitando que ésta llegue a convertirse en una ortopedia anuladora. La literatura insular nunca ha sido ajena a esta condición; en ella se han originado sus más notables creaciones: no una lengua aceptada con respeto y reverencia, sino soliviantada por la ambigüedad y el doble fondo que en ella habita, manipulada desde esa distancia y con las necesidades que la nueva realidad impone; nunca una respuesta pasiva a la realidad o a los sucesos que en ella se producen, sino una voluntaria, emotiva hasta lúdica inversión de los mismos, que se traduce en constantes hallazgos, en atrevidas sorpresas.

10.

Es verdad que tal posición fronteriza y excéntrica puede conducir –como así ha sido– a la autosuficiencia y a la impersonalidad. No hay raíces históricas lo suficientemente sólidas para asentar una tradición; y en su historia más reciente o más lejana, el insular afronta tal conflictiva identidad sin hacer demasiado caso de ese componente dramático indudable: con una cierta comodidad subsidiaria y dependiente, se desliza, con más frecuencia de la deseada, hacia un mimetismo que lo lleva a remedar actitudes e ideas, a copiar usos y costumbres. No se atreve a encarar su ventajosa situación. El escritor canario tiene la ineludible obligación de fundar su propia tradición, asumiendo su pluralidad mestiza y espejeante; no sólo ha de contemplarse en la realidad que lo circunda, sino que debe volverse hacia los otros, sentirlos parte

de su identidad e indagar en sus miradas y en sus voces hasta reconocerse plenamente en ellas, sin complejo alguno. Así lo han hecho, desde dentro y desde fuera de las Islas, sus mejores poetas y prosistas.

11.

Favorecido por mi posición equidistante con respecto a los dos polos de la lengua española (lejos del casticismo envejecido y sabiéndome parte de un proceso lingüístico y literario siempre inaugural), no he tenido dificultad alguna para incorporar otras voces –no sólo las que hablan español– al diálogo que intento definir aquí, siempre que aborden los problemas de su lengua con idéntica voluntad inaugural y siempre que afronten la creación literaria con la misma urgencia inquietante y sugeridora que ilumina la imagen de su verdadera identidad individual colectiva, coincidente en todo con esa difícil reconstrucción del origen que, como digo, se resiste a aceptar de modo inconsciente o subsidiario el peso de la tradición. Así sucede con los escritores portugueses que inauguran allí la modernidad, hasta llegar a la figura central de Fernando Pessoa.

12.

Escriben también desde una orilla, a veces no específicamente geográfica, que los define y que abre sus senderos hacia lo posible, hacia lo intuido por el deseo; su fe se plasma en la construcción de una identidad resistente a todo lo que entienden como historia ajena o frustrada, y optan por una relación dramática (ello es, crítica, dialogante) con las dos imágenes que de sí mismos confluyen en ese límite que espiritualmente los condiciona y geográficamente los constituye. La escritura portuguesa contemporánea funda sus orígenes, de la misma forma que los otros dos vértices de la escritura atlántica, en la ruptura con la historia, en la novedad del lenguaje, en la obsesión reformista que desea superar el simple compromiso histórico y en la voluntad cosmopolita contenida en la peculiar afirmación de la individualidad, y hasta del aislamiento, del escritor. La marginalidad como inauguración imaginativa que sitúa al lenguaje del otro lado de

la realidad, en ese territorio donde la voz poética es voz unánime.

13.

Hay una "dura, briosa, hermandad [de los canarios] con los portugueses, que tantos motivos de acercamiento dio en el pasado", pues se trata de una historia compartida, paralela o coincidente en el recuento de determinados acontecimientos políticos o sociales y en intercambio humano, tan fructífero en lo económico como influyente en la personalidad. Esta andadura fraternal en la historia arraiga — sin embargo — mucho más atrás, en la fundación mítica que, como escribe la profesora María Rosa Alonso, "se gestó en la santidad viajera de los monjes celtas […] Corrió por la saudosa tierra portuguesa, jalón céltico del ensueño y del sentimiento del mar, posó su aleteo de mariposa en las Azores [y] ¡Cómo no habríamos de buscarla en las Islas Afortunadas!". Dura, briosa hermandad que, inexplicablemente, ha pasado inadvertida para historiadores y críticos; ha vivido aletargada en las preocupaciones de los propios escritores; dejó su huella, no sé si del todo consciente, en los autores de principio de siglo XX, en donde Enrique Díez–Canedo la detectó inmediatamente.

14.

La lengua literaria portuguesa, como la española, empieza a ser moderna, a ser otra, cuando por intermedio de estas tres iluminaciones no sólo se aventura a reconocer el riesgo de su identidad naciente, sino cuando dicha experiencia, en cierto modo simultánea a pesar de los concretos desfases cronológicos, encuentre su correlato exacto en los otros dos espejos donde también las relaciones heredadas entre individuo y lenguaje, entre individuo y concepto unilateral de la realidad, se rompen y multiplican para que sus fragmentos dialoguen entre sí, estableciendo sus propias leyes de atracción y rechazo. Que sea la poesía portuguesa del Brasil, y la española de Hispanoamérica, la que haya afrontado las más arriesgadas experiencias textuales, no debe ser tenido por un fenómeno extraño o marginal, sino que debe suscitar la adecuada respuesta por parte de la poesía, más conservadora y resistente, de este lado del Atlántico.

15.

De ahí que invoque la situación de Canarias como singularmente válida, en el caso de la lengua española. Se trata de una evidencia histórica que podremos comprobar apenas iniciemos el cotejo entre la obra de los escritores más representativos de la modernidad insular y los escritores coetáneos de los otros dos polos de la literatura atlántica. Una escritura de carácter inaugural que transforma la solemnidad rigurosa de la épica en un mito desbordado que oponer a la torpe pasividad de la historia que heredan o de la sociedad en que viven; en la exaltación irónica de lo cotidiano, aprovechando los valores de la expresividad coloquial y la fugacidad inestable en la cual se desenvuelve; o que la deja escapar hasta el terreno de lo visionario, de un más allá que es paisaje –cósmico o próximo– siempre nuevo y distinto para el individuo que, desde su seno, en constante alerta, alza voluntarioso su palabra.

16.

Para hacerlo así, el escritor –también en los tres casos– debe adoptar determinadas posiciones, determinada retórica. Objetivo y distante, mira lo que le es próximo, llegando hasta su misma identidad; pero comprometido con esa existencia que es su lenguaje, debe entregarse a los otros, y a sí mismo, con una peculiar religiosidad laica: unas veces, se sustrae a la vida pública, vive una existencia marginal o bohemia; otras, se esconde en los límites más cercanos de su barrio o de su hogar; otras, en fin, renuncia a la imagen de su identidad tal y como la transmite la historia para desdoblarse en pseudónimos o heterónimos, por medio de los cuales puede ahondar mejor en los extremos de su experiencia: la búsqueda apasionada y dramática de sí mismo y el diálogo continuo, crítico, irónico y hasta lúdico con ese lenguaje que es su única identidad cierta.

17.

Todo lo dicho me lleva a concluir que esta inauguración atlántica de la literatura moderna es un ejemplo evidente de la capacidad de la literatura para anular las fronteras geográficas y políticas y establecer otros territorios, más abiertos y por ello más tolerantes, donde la palabra poética sea vínculo de unión,

pero también de discusión, verdaderamente liberador. Si el espacio del océano se sigue disputando como una parcela dividida en zonas de influencia estratégica antes que como territorio donde la fuerza sugestiva del mito suplante a la torpeza "gris y desanimada" de los intereses encontrados, lo que fue en su día itinerario para un descubrimiento, tal vez azaroso, de nuevos mundos, y ámbito para el viaje en busca de la propia identidad, del doble que somos y que hemos querido negar desde una y otra ladera, se convertirá en un vacío donde el escritor, que mira solícito desde esa orilla que lo define, se perderá para siempre: su voz tendrá como respuesta el silencio.

Ensayando el ensayo con Pedro García Cabrera

1.

Ensayando el ensayo con Pedro García Cabrera estaba, cuando un mi corresponsal –hermano mayor en la mesura, y en la amistad y en el saber, me escribe: "Creo –tentativa y teóricamente– que estás hecho para una axiología crítica que exige 'objetos y sujetos' de mucho mayor calado de tasación (…) en lo hecho, desparramas en criaturas menores la caza de criaturas mayores (…) revelas condiciones que piden verterse en problemas de mayor necesidad y universalidad". Palabras elogiosas pero envenenadas, como se ve. Si debo ser sincero (y debo), diría que lo ciega el afecto; incluso su reparo quiere ser acicate para lo que considera posibilidades de vuelo que no creo tener. Y lo contradigo: si hay límites en mi trabajo (y los hay), es porque mías son las limitaciones, digo de mi saber y entender; y después de toda una vida en el ejercicio de la escritura, cómo me será posible salvarlas. No respondo por responder, ni hay falsa modestia (ese recurso hipócrita) en lo que digo; estoy absolutamente convencido de que así es. Y no hace mucho he tenido la prueba: meses atrás he debido acompañar a Pedro García Cabrera por los caminos del ensayo; releí tantos de los suyos, después de años, y volví sobre otros que había pensado menores por breves o circunstanciales… Durante mi lectura y aventurada, atrevida reflexión, la pregunta recurrente era: se me tiene, más que me tengo, por ensayista; quizá porque no soy específicamente (lo de las clasificaciones gusta mucho aquí, y resulta tan socorrido) ni narrador ni poeta, y tiempo hubo en que ejercí la crítica de libros, con un exceso tal que vino a dar en simple rutina, ¿qué casilla habrá de corresponderme entonces?

¿Ensayista? Favor que me hacen quienes así dicen. El caso es que nunca me había parado a pensar si lo que hago –con oficio y costumbre; no sabría decir si con eficacia y acierto– es realmente ensayo. Y ahora entiendo por qué Pedro García Cabrera lo primero que manifiesta es la razón de una escritura así, cuando él la afronta con particular decisión: "Nunca entré –declara– en el país de lo ingenioso (…) Porque no creo digno que una ideología razonada se combata con chistes. Que a lo serio se elimine con lo festivo. Que la verdad del pensamiento se trate de destruir con la verdad del corazón (…) las vivencias internas, por muy propias que sean, deben estar bajo el examen –imperio– de un selecto principio de moralidad". Aunque abrevio la cita –que tiene mucha miga completa– creo haber señalado lo esencial para mi asunto de ahora. Como adelanté, algo en lo que no había reparado al pensar en mi trabajo; y en ello se debe poner el énfasis, para saber lo indispensable cuando de ensayar el ensayo se trata. Que no por ser tentativa, como resulta de precepto, uno puede caer, sin más, en esa agudeza de ingenio tan cultivada por el escritor español, cuando pretende manifestarse original en su pensamiento; tanto es así que hasta abusa de una impostada indiferencia con apariencia de burla hacia su oficio. Que no por responder a una mirada y una voz personales habrá que eludir la complejidad de la verdad hacia la cual tiende; complejidad, en fin, que no se encierra en los límites del sujeto, para uso personal, que se dispersa en sentidos, en preguntas, que sólo se justifican en la responsabilidad moral última de todo ejercicio de la palabra, como explica Ernst Tugendaht. Una cuestión –no tiene reparo alguno en decirlo García Cabrera– de dignidad.

De camino con nuestro escritor, he pensado mucho en el proceso que me llevó, desde aquella prudente y cómoda *posición* de crítico, a esta *disposición* de ahora (y no es un mero juego de palabras) que supone aventurarme por los inciertos territorios de una demasía que siempre está por ver; que es realidad, sí, pero desprendida de todo concreto referente que la limite, de todo significado previo que la secuestre –ésa, la sombra que siempre busca el crítico para sentirse seguro, para no abrasarse. Y he conseguido explicarme algo, aunque en esta ejercitación las explicaciones siempre deben ponerse

en cuarentena: el puente que me permitió superar el hiato abierto entre la seguridad de lo sabido y las incitaciones de lo demás, al otro lado, fue mi decidida y entusiasta inclinación por la poesía. Quiero que se entienda bien: no hablo del género literario así llamado; me refiero a una forma particular de lenguaje que expresa una relación –también singular– con el mundo. Por supuesto, todo ello a través de la lectura de ciertos poetas (debería decir, de los poetas que lo son, no de los que figuran en las nóminas habituales); pero no menos, en el familiar intercambio con aquellos escritores de pensamiento (digo, pensadores que escriben) para quienes la expresión es clave de una experiencia intelectual que será también existencial, desde el punto y hora en que lo es de la palabra. Curiosamente, Pedro García Cabrera me descubrió que así es la cosa. Y tuve la certeza, entonces, de que los valores de su obra toda y la significación de su personalidad no eran los que se venían pregonando: que su actitud humilde y doméstica, en todo, se tradujo en estereotipo de poesía popular, entrañado en la intimidad y en el sentimiento de lo propio. Un gran error, sin ninguna duda; pues sólo muestra una parte de la verdad.

Pondré algo de mi cosecha (y no es metáfora socorrida, esto de cosecha): el ensayo escrito por nuestro poeta nunca se redujo (ni siquiera en aquellos en que así parece) a hablar de determinados asuntos, para dejar sancionado –al final– lo que unos y otros pudieran significar: el tema tratado; mejor, el que aparece como motivo de cada ensayo, es acicate que genera una alerta de pensamiento y pide un uso particular de la expresión, para descender así –como digo– hasta la experiencia de la existencia, a través de la experiencia (*experimento*) del lenguaje, que no de la lengua. Descenso, insisto; porque de circular por las complejidades de ese conocimiento, y sobre todo de esa memoria, se trata. Durante mi convivencia última con Pedro García Cabrera, por los caminos del ensayo, nunca me pareció primordial aquello conocido o cercano de lo que hablaba; incluso, asomarse a la insularidad era un modo de deslizarse hasta el fondo de su memoria mayor, y Canarias dejaba de ser mero argumento para convertirse en perspectiva sobre tantas cosas –mucho más que de unos pocos referentes de fácil asimilación. Era el horizonte atlántico que proporcionaba energía a la mirada del

pensamiento para ir siempre a más, para atreverse a nuevas propuestas. Por eso, no dejaba de pensar (y es ejercicio que aconsejo a todos) en la conveniencia de empezar ya a mirar hacia su poesía, precisamente desde el ensayo; leerla así de nuevo (no una vez más; como si fuera nueva) sin temor al vértigo de tal presunta heterodoxia.

Descenso, fondo, vértigo… No uso las palabras sin medirlas muy bien. Con Pedro García Cabrera hay que hacerlo así; si no, nos dejarían pronto en evidencia. Abismarse, lo que él hace, en lo posible; nunca se queda en la interpretación, va siempre en busca de algo más aunque la incertidumbre lo asalte a lo largo de todo ese itinerario, por mucho que la perplejidad actúe en cada límite alcanzado y parezca que queda sin recursos para continuar. Lo puedo atestiguar: es su palabra; pero también mi experiencia de siempre, aunque hasta ahora la recibía de modo inconsciente, no había pensado en ella. Un esfuerzo que lo será de reconocimiento; y éste, el reconocimiento, la iluminación mayor. Algo muy similar, en la lectura de Domingo Pérez Minik, pero la óptica era diferente; la sintaxis, sin embargo, se manifestaba con la misma orgánica vitalidad que acertamos a ver en Pedro García Cabrera. Con respecto a Pérez Minik o a García Cabrera nosotros –es evidente– contamos con la ventaja del tiempo transcurrido, de haber asistido a los sucesivos vuelcos de la historia, en los amenes del novecientos. Sin embargo, ésta fue otra de mis sugestivas vislumbres, al andar en tratos con los ensayos de García Cabrera: cómo en los años 30 ó 50 del pasado siglo, habría de escribirse de otra manera sino con esa sacudida de la expresión que piden poesía y ensayo. Ya, ya sé que todos pensamos –automáticamente– en el fervor *realista* y testimonial que contagió a tantos, a partir del 45… Sólo anotaré un nombre; tampoco quiero que se olvide el lugar. No es asunto ahora, y no me detendré más por tanto: Cesare Pavese, en la Italia de posguerra. ¿Qué dijo, qué hizo, qué escribió, en medio de aquella plétora gris? Es más, visto desde ahora aquel panorama, reconozcamos el verdadero lugar que le corresponde.

Desde ahora, también, leo a Pedro García Cabrera: cómo escribir otra cosa que ensayo, “en medio de estos días oscuros,

cuando un resucitado y poderoso barbarismo parece intentar hacer trizas los últimos baluartes de la civilización" –son sus palabras. ¿De qué y de cuándo nos habla, en realidad? Parecería premonitorio, y no: su escritura siempre, un intento por superar límites, "en el umbral de una edad nueva"; palabra alzada, más que contra algo caduco o periclitado, en advertencia ante la deleznable condición de un progreso que se construye sobre la memoria voluntariamente tachada. En mi lectura última que digo, he podido corroborar con nuestro autor que todo parece devolvernos a los años 30 del XX; pero quién quiere darse cuenta, si cabalgamos ufanos sobre la engañifa del progreso material y sus figuras de poder. Idéntica inconsciencia, cuando el desplome aquel, irreversible; sólo que ahora el déficit es cultural también, y cómo rehacernos de semejante pérdida. No repetiré aquí lo que ya digo, con pormenor, en mi *concéntrica* (allí escrito queda)[1]; me importa que aquella reflexión se vuelva sobre mi propia experiencia en el ensayo, y me permita indagar en aquellas condiciones que ese mi hermano mayor del principio tanto celebra y que yo –a diario ante la tarea, cara a cara con las "fuerzas motrices de la expresión"– no acabo de ver: necesito de estas pruebas junto a los maestros, para no extraviarme demasiado.

Que el maestro, en este caso, sea Pedro García Cabrera me obliga no sólo a reconocer mi trabajo y a expurgar de él lo debido, cuando considere que así debe ser, sino que me une a mi propia tradición crítica, me hace entrar en la memoria como territorio para alcanzar el principio… Debo precisar, porque últimamente esto se malinterpreta con gran facilidad: principio, memoria, tradición no hablan de un regreso a ese espacio perfectamente identificado por la historia con una fecha y un lugar; sería ingenuidad pensar que, de entonces acá, nada ha sucedido, que lo sucedido –por gustarnos más o menos– debe ser ajustado a conveniencia, o que no ha tenido la menor influencia en aquel origen presuntamente incontaminado. Cuando apelo a aquellos términos, y sobre todos subrayo *memoria*, estoy diciendo paisaje (en el sentido complejo en que lo quiere García Cabrera), estoy diciendo lenguaje (que no lengua: expresión que la revitaliza constantemente, voz), estoy diciendo –en fin– política (no,

desde luego, actividad administrativa y burocrática, cosa de intereses: relación social y cultural y moral). Acepciones todas que yo leo en Pedro García Cabrera; y que son de cuidado. Nos ponen, por ejemplo, en el brete de asumir la responsabilidad que por nuestro oficio nos corresponde, en vez de limitarnos a cumplir ciertos compromisos con los cuales sabemos que quedaremos a salvo. Nos obligan a pararnos a pensar, constantemente, en lo que somos.

Ésa, la razón del ensayo como forma primordial, y oportuna, para la literatura de este tiempo nuestro; por algo el poder dice novela (y mejor, novela histórica, de argumento ya sabido); por algo dice biografía (la manera mediática por excelencia de la literatura); y dice, en fin, memorias (donde la obscena curiosidad por la intimidad). Y hasta ha acabado por decir poesía, porque ésta se ha dejado llevar por la horizontalidad de la rutina. Ensayo, pues, como indagación moral y no como repentización ingeniosa, en la que tantos se pierden: modulación particular de la sintaxis, para abrir caminos, puesto que "necesitamos otro lenguaje [no el secuestrado por el poder] para (…) expresar con exactitud las recónditas verdades que palpitan en la naturaleza del ser"; para irrumpir en la complejidad existencial y dar en las preguntas eternas, no en esas otras que hoy ocupan el centro de la escena cultural, y ni siquiera arañan la superficie de la actualidad. Advertencia imprescindible: Pedro García Cabrera habla de dar exactitud a lo más escondido, a lo que apenas es pálpito interior del ser; como es fácil deducir, reconoce que la escritura del ensayo plantea un reto que nos lleva –como adelanté– hasta la condición sustantivamente poética de la misma, mas no entendiendo ésta como escape lírico o retórico, ni tampoco como solemne gravedad; que la escritura manifieste su unidad orgánica cuya energía le viene de "la individualidad, [del] libre albedrío", pues la una y el otro –confirma nuestro poeta– deben "dirigir nuestros actos en este difícil paisaje".

En la escritura de Novalis se ha señalado, y celebrado, el carácter fragmentario, disperso y digresivo con que el autor expone su pensamiento; evidente, además, que sus obras llamadas mayores quedaron sin concluir, y no precisamente por la muerte tan prematura del poeta. Se trata, pues, de una

escritura esencialmente poética, siempre tentativa, siempre ensayo –adquiera forma de poema, de narración o de pensamiento; una escritura tendente a la síntesis e intensidad del aforismo, cuando no a la expresión de un estado de perplejidad que en ningún momento se disimula. Llevo algún tiempo releyendo –con otra finalidad– sus fragmentos de 1798–1799, contenidos en *La Enciclopedia*; vendrá bien recuperar, para nuestro asunto, algunas de sus propuestas. En aquel final del setecientos, Novalis supo ver ya, y muy bien, cómo toda reflexión conduce a una experimentación (que del verbo latino *experire* procede: poner a prueba, tantear posibilidades), y que la existencia no otra cosa ha de ser que una continua experimentación. Así concluye: "la auténtica experiencia procede de los experimentos (los ensayos son experimentos)". Volvamos a las etimologías: qué otros sino medir y apreciar, además de salir y exigir, son los sentidos que encierra *exigere*, étimo de ensayo. Pero nos interesa aquí, también, lo que Novalis dice, a renglón seguido: "la pura experimentación y observación conducen a espacios inmensos y propiamente al infinito". "Difícil paisaje", había sido la expresión, y muy feliz por cierto, utilizada por Pedro García Cabrera para lo mismo.

Itinerario de la experimentación, itinerario de la búsqueda existencial. No se trata de una mera mostración –siempre ostentosa– de saberes; el caso es proyectar, en una demasía siempre por ver, la necesidad del verdadero, pleno conocimiento. Éste, el motivo del ensayo con las ideas y con la expresión; lo que supone, de una parte, el reconocimiento individual y, de otra, de los nexos que, a consecuencia de tal descendimiento, instauran una relación siempre nueva del individuo con los otros, y con lo otro. Si aún me queda algo de perspicacia lectora, yo diría que los ensayos de Pedro García Cabrera –sean breves notas de lectura o semblanzas dictadas por el momento o el lugar; sean reflexiones más detenidas que en lo cultural o literario, en lo personal o colectivo, se proyectan– se escriben todos a partir de un doble, recíproco, movimiento entre inteligencia y moral, esa tensión que mantiene viva la experiencia de existir, como también explica con suficiencia el propio Novalis: "con la inteligencia perfecta el ente moral posee el órgano necesario e indispensable –y con

el ente moral, la inteligencia asume una significación más elevada –un concepto superior– un yo superior, por así decirlo". Claro que dicha superioridad no es la que entendemos; habría que leer superación, un paso siempre más allá en la incertidumbre abierta ante quien se ejercita en dicha búsqueda. Quizá –como digo– es atrevimiento; pero es en esa disposición donde me encuentro –ensayando el ensayo– con Pedro García Cabrera.

Cuando una escritura, toda escritura literaria busca significar, acaba por vaciarse de su condición de tal, de su necesaria voluntad creativa; apenas consigue hacernos volver a lo obvio, repetir lo sabido… Estoy hablando también, desde luego, del ensayo; de una escritura que mira a otra y trata de pensar sobre ella. No puede vivir sin la fuerza de la creación, sin la entrega del ser que en ella se manifiesta. Cómo de otro modo nuestro oficio, nuestra responsabilidad. Vengo dando en ello –como en hierro frío– de cuarenta años a esta parte: otra cosa es que pueda considerar fiables los resultados. Al menos, me asiste el consuelo de no sentirme muy lejos de los maestros, de poder andar con ellos siguiéndolos a pocos pasos de distancia. Me asiste, igualmente, el convencimiento de que no es echar nada en saco roto esta apuesta por la resistencia y por la disidencia con la cual afronto el ejercicio de la escritura, aunque en muchos casos yerre, aunque en los más sepa de antemano que perderé (pero es sólo una gloriola esfumante). Escribir ha sido una elección "ética (*sic*, por estética) en lo social" –como titula Pedro García Cabrera uno de sus ensayos de 1931. El poeta apelaba, quizá, a aquella polémica del tiempo; lo cierto, sin embargo, es que aún tiene sentido, incluso tan lejos de aquella coyuntura concreta nos sirve de *lección* –y doy a esta palabra su genuino sentido de elección y de recolección… Significativa, esa proximidad semántica entre la acción de leer y el trabajo de la cosecha.

Saber qué recoger, y cuándo es oportuno recogerlo, porque se halla en sazón; no fiarse de los *patrones* impuestos, ni pensar en la dirección única que marca el poder, unilateralidad que es también uniformidad: vale por el ropaje, por la apariencia exterior que lo iguala a todo, que anula la personalidad y la verdad ("patrimonios vestidos de patria, ideologías camufladas

de ideas y artificios barnizados de naturaleza", como acierta a decir otro de mis corresponsales y hago mías sus palabras). Digo poder y no me quedo en el formalmente constituido; que ahora el verdadero asunto está en su anonimia y en su ubicuidad. Digo poder y pienso más en ése que secuestra ideas y manipula opinión, que se sustenta en el prestigio vano de su presencia pública o del saber cerrado de quienes se tienen por sus únicos y legítimos usufructuarios. Digo poder, y sé que es asunto, sobre todo, de lenguajes –y esto, lo peor; porque ahí opera una sutileza cínica que se adueña de los discursos; opera, igualmente, ese "ruido semántico de las chácharas interminables untadas de gandulería, de servilismo, de ambición retorcida" (vuelve a ayudarme mi último comunicante). El ensayo, la forma más resistente, la que resulta más difícil de asimilar por parte de quienes tratan de desactivarla: no se aviene a orden convencional alguno; no teme el fragmento ni la digresión; se aventura buscando azarosas relaciones; acepta el reto de la dificultad esquiva de la verdad y en su búsqueda se compromete, que es como decir que se consume, que reconoce su fragilidad y sus carencias en un ejercicio mayor como éste.

Habrá que tener muy en cuenta todo eso, que García Cabrera lo tiene a la hora de poner en práctica su escritura: en el ensayo –aprendo de él– ni se puede ser ingenioso (ya lo vimos), sería trivializar la expresión o dejarla en artificio superfluo; ni tampoco debemos elevarnos hasta los remontes de lo ampuloso y verbigerativo –otro viejo vicio, por cierto, de la escritura española. Leyendo la prosa ensayística de nuestro poeta, reconozco los regates y fintas de la escritura como rasgos que de verdad aportan nuevo sentido a cuanto se dice; no son adorno cuidado con mayor o menor esmero, sino ritmo, un modo de hablar, un tono de voz, y eso los carga de verdad. Palabra viva, en vez de meros recursos *literarios*; así, García Cabrera destierra del ensayo toda actitud asertiva y sentenciosa de la que tanto suelen abusar aquellos que escriben desde la seguridad del saber antes que con la disposición de entrar en lo que se quiere conocer, en ese espacio de complejidad y confusión (decíamos) que nos falta siempre para completar nuestro conocimiento y reconocimiento, para comprender la escritura como experiencia indagadora,

preguntadora. Que es cosa bien distinta; pero quizá sabiduría mayor.

Los de Pedro García Cabrera son ensayos que no reniegan de su más genuina condición; espacios de escritura para pensar y ser, para ir hacia las alternativas de la verdad desde el más radical despojamiento. Por eso, poética, creativa esta escritura –aplíquese a la cuestión que se aplique– y nunca técnica ni metódica ni, mucho menos, científica; contra todos esos discursos, aunque no lo diga explícitamente. Que son discursos en los cuales el progreso se mide en cantidad, y en tanto deja obsoletos los estadios precedentes de su saber (así, aquel progreso que se creyó panacea y rompió la historia). Creación y pensamiento, religión y política no responden –no deben responder– a una determinada medida, y nada alcanzan si no asimilan cuanto hubo antes y lo hacen suyo, puesto que no caduca y es memoria. Esta continuidad –como se apresura a decir Pedro García Cabrera–, lo que de verdad importa. ¿Qué progreso, o progresismo, sin pensamiento, sin capacidad para ponerlo en cuestión? No hay más que recordar la reflexión de nuestro autor, en torno a "los últimos congresos" de escritores, en la Rusia de 1934. Y, a mayor abundamiento, su resistencia a limitar cada ensayo a un determinado asunto: la radicalidad que confiesa para su escritura nada será si ésta no se cumple "descubriéndose a sí mismo, estudiando formas de comunicarse con los demás (…) buscando siempre en el camino de crear nuevas vías a la poesía".

El gerundio, aquí, imprescindible. La acción es coincidente y continuada, pues se orienta en tanto indagación que tiene que ver con la existencia del sujeto y con la forma en que *realiza* su reconocimiento *político* como parte de la comunidad; porque, además (y dijo continuidad, no se olvide), se completa como creación, lo que supone un riesgo o reto para la palabra siempre iniciática y augural que no puede dejar "en la oscuridad de sí mismo, y por tanto de los demás, partes muy vivas de su mundo interior", de su verdad. Pone el dedo en una llaga hoy abierta y sangrante en el espacio de la responsabilidad intelectual que, en vez de arriesgar con la verdad, se asegura tras el disimulo, tras la más flagrante insinceridad, para que nadie se sienta aludido, para que nadie

tenga ante sí ese testimonio de las carencias con las que debe convivir. Así concluye Pedro García Cabrera, y nosotros con él: “Todo el que se amanera, trilla sobre lo hecho o no es capaz de romper ese freno circular que le ata” (lo escribe ya en septiembre de 1980; no es un descarado arrebato de juventud). Preguntaría entonces, y a la consideración de todos lo dejo: ¿hace nuestra literatura actual otra cosa que trillar sobre lo trillado; resulta algo más que amaneramiento, salvo en muy contados casos; es palabra de verdad libre, que ensaya sus posibilidades de reconocimiento del ser en su verdad, por más que el riesgo sea grande?

[1] *Vid.* “Pedro García Cabrera: concéntrica del ensayo”, *en Pedro García Cabrera. El hombre en función del paisaje y otros ensayos,* Ediciones de CajaCanarias. Tenerife, 2005.

Juan Ismael, indagador de islas

No soy quién para entrar en el arte y sus intríngulis. Apenas me tengo por un contemplador sumiso, disciplinado; y creo que el artista siempre tiene la razón de sus razones, y cómo enmendarle la plana. Nadie. Pero, menos que nadie, yo que apenas sé de color y formas, de dibujo y perspectiva, de atmósfera (que vino Velázquez y la fundó para siempre, y nos dejó perplejos). Por ello, mirar un cuadro –para mí, al menos– no puede suponer sino asentimiento. No existe *pero* que me atreva a poner; ni siquiera soy capaz de intervenir diciendo qué, si todo está allí, y para siempre. Que éste es otro asunto muy peliagudo: el carácter fundacional de cada cuadro (hasta en la locura de variantes en que Picasso se empeñó cuando vio Meninas, o cuando compartió intimidad y tiempo con sus mujeres). Incapaz, ya digo. Sin embargo, sí me siento con fuerzas –aunque sea con la inconsciencia del intruso, del espontáneo– para husmear entre las palabras del artista, cuando éste se ha decidido a hablar, a escribir, no tanto de su oficio; diría, más bien, del sacudimiento personal que hace del oficio su existencia. Lección mayor, para mí, debo confesarlo; pues me dejó sin habla cuanto Ramón Gaya dejara escrito –escritor como pintor, en él, montan tanto: modo fino en el trazo como en la sintaxis como en la agudeza crítica. Y por qué no Cristino de Vera: su escritura, experiencia de la pintura pero también de la vida; confluencia o vértice de poesía en donde ambas reciben luz, conciencia mayor de la carencia que somos, donde nos debatimos. Sabio, Cristino, en la despojada contundencia de su sintaxis.

Pero hoy el caso es Juan Ismael. Que yo quise ir a sus poemas; y por ellos he andado un tiempo. Pero, para ser sincero, no he sabido qué más decir de lo que en ellos hay, que hay mucho, y por sí mismos se justifican. De pronto, tropecé con los dos

textos de “estética poética” que Eugenio Padorno recuperó en su libro de 1982, cuando redactó la primera biografía de Juan y nos guió por su trayectoria. Indagación y pensamiento los titula el artista; y, en su brevedad, me parecen dignos de lectura y glosa. Y me he atrevido a hacerlas, cuando lo reconocí tan próximo de sus prójimos Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Juan Manuel Trujillo. Próximos por la cronología y la amistad, que se sabe; pero también –sobre todo– por la orientación de su mirada: proyección, prolongación y ahondamiento en el ejercicio de conocer y reconocer su mundo, y de cómo el artista en ese mundo… Advierto, de entrada: *mundo*, aquí, no se limita a lugar geográfico (aunque éste esté, y en un primer plano). Para mí, y por encima de cualquier *localización*, se trata del ámbito total en cuyo centro el artista busca sentido a su experiencia. En la brevedad de la escritura de Juan Ismael, en su fragmentación, no hay limitación. Bien al contrario: en su palabra, que nunca se va por las ramas ni retumba impostada, hay mucha tela que cortar. Al menos, eso me parece; y trataré de explicarlo, con perdón de quienes –no lo dudo– de esto saben mucho más que yo. Adelanté que, en la ocasión que nos reúne, voy de intruso, y a ver qué.

Conocí a Juan Ismael sólo de vista. Me lo tropecé algunas veces, muy de refilón, entre otros mayores, desde esa distancia del respeto que uno, todavía entonces, consideraba lo que debía ser. Porque ellos eran quienes habían dejado memoria y obra para quienes, con atrevimiento adolescente y juvenil, empezábamos a remedar aquel trazo de escritores o de artistas que entendíamos poesía o pintura, pero donde pronto notamos la presencia de algo más: un hilo de existencia que debíamos –era perentorio– seguir, puesto que en él estábamos también, de él pendíamos; y aún seguimos pendientes de ese hilo. Y quien no lo considere así, a ver cómo se las arregla –en esta danza del escribir, de hacer arte– para no entrar en ella con el paso cambiado y dar traspiés a cada vuelta. De ahí que me haya alongado hasta donde un Juan Ismael de apenas veintipocos, como yo tal vez, cuando lo veía cruzar por el *Polo* o cuando Domingo Velázquez me hablada del hombre y del artista. Sí, con veintipocos yo, quizá; y él, cuando los tuvo, en una cierta revelación que no sería sólo asombro o porque sí: respondía a

una reflexión que hizo luego (en 1934 la publicó). Pararse y pensar. Mas no en la pintura, sino más allá y más adentro, donde el trajín del principio (tal el mío, en la escritura, con esa misma edad) lo abismó, de buenas a primeras, en aquella *indagación* ahora compartida, cuando me decido a releerla.

La pregunta que Juan Ismael se hizo, en aquella encrucijada suya, hubo de ser: ¿"por el solo hecho de haber nacido en Santa Cruz, haber visto todas las Islas y creerme pintor, podía hacer cuadros de Canarias mejor que nadie"? Pregunta implícita en ese texto de 1934; por algo he indicado que reflexión. Algunos intentos primeros, entre su adolescencia y su marcha de las Islas, fueron destruidos por él mismo, después de acabados (este dato es importante: después de acabados). El pintor neófito notaba que, aunque pudieran parecerlo y lo creyeran con fervor tantos, no eran "cuadros de Canarias"; tampoco –menos– paisajes, como el artista pretendía. Lo que Juan Ismael debate consigo mismo, en ese momento aún juvenil pero, a lo que se ve, tan lúcido, no era tanto el asunto de su obra. Para mí, ante todo, la razón y sentido de una existencia sin la cual qué asunto iba alimentar qué obra. Juan estaba reconociendo su lugar en el mundo (por algo, *indagación*). Y me apresuro a matizar un asunto primordial que yo leo cuando leo este que Eugenio Padorno denominara, con muy buen criterio, "ingenuo y gracioso ideario estético" (¿sólo estético?). Quiero matizar eso de lugar en el mundo. No una geografía determinada (lo avancé); nada que ver con referencias locales (y menos, localistas). Me refiero al mundo como totalidad de una existencia que engloba también la memoria que por ella circula como su potente flujo medular. Aunque haya quien venga y diga: "Pero es que Juan Ismael titula, concretamente, 'Indagación de las Islas'". Cierto. Mas no indagación *en* las Islas. Y la diferencia no es baladí.

Volvamos, por un momento, a los calificativos de Eugenio Padorno. Por algo dije que muy bien traídos: ingenuo y gracioso, dice del ideario ismaeliano. Mucho cuidado: habrá que leer el primero de acuerdo con su verdadero sentido, que en la misma raíz de *genio* halla acomodo: un comienzo abierto, por tanto; una cierta energía que es disposición ante lo posible. Igualmente, gracioso se encuentra aquí mucho más

cerca de gratuidad que de risa; más próximo a la generosidad que anima aquel principio, que a toda complacencia paternalista ante futesas de niño. Advertido esto, podremos volver a la preposición, como había subrayado: *de* las Islas. Los paisajes primeros, motivo de aquella disputa personal del entonces incipiente artista (pero ya muy lúcido en saberes), *copiaban* –así dice– "un trozo de tierra con un poco de mar y un cielo claro –porque todos convenían en que Tenerife tiene un cielo muy claro, aunque yo me acuerdo que no siempre el cielo era claro–, una casita con ventanas verdes y tejado rojo, y una enredadera colgando en la tapia". En suma, algo que –una vez acabado el trabajo– entendía ajeno; que no era aquello que realmente veía: un cuadro, desde luego, "pero no era un cuadro *de* Canarias" (y, de nuevo, la preposición). Porque, para serlo –y de ahí que los destruyera sistemáticamente–, habría de producirse primero (ahora descubría tal necesidad) esta *indagación de* lo que la isla es, de su sentido existencial, al margen del conocido y dado como tal, que sólo era representación de lo inmediato. Y si el joven Juan Ismael recuerda "que no siempre el cielo era claro", ya tenemos incorporada una diferencia que es disidencia. Convicción de *adolescente*, de sus carencias, de la demasía hasta la cual debe, perentoriamente, alongarse.

¿Cuál? Abismo isla, el mundo; senderos de memoria que se bifurcan y se cruzan, hacia atrás, hacia dentro, hacia el centro. La cosa, pues, en el principio, vértigo donde se produzca el hallazgo más verdadero. Porque la memoria, justamente, es la potencia más *poética* del intelecto. No por casualidad se refiere Ventura Doreste al predominio de una "inteligencia poética, es decir, inventiva", en la obra de Juan Ismael. O que este mismo, en la coyuntura de su indagación, escriba: "Yo empecé *a ver* Canarias y *a saber* cómo era su paisaje, cuando comencé *a recordarla*" (subrayado, mío). Consecuencia de todo eso: sólo una poética será capaz de borrar aquella *copia*, aquella mera representación de la realidad, por fiel que pareciera; y una poética permitirá al artista deslizarse –sin dejar de ser quien es– por las abiertas laderas del mundo. Ver, pues, como reconocer; saber, en consecuencia, qué es el paisaje en tanto ámbito, en tanto habitación, en tanto atmósfera incluso… Para nada fondo, diorama quieto, escueta

escenografía. Eugenio Padorno me da también la frase: un paisaje que suponga un "desplazamiento de lo retinal a lo mental (…) imantado por la invención y reflexión abstractiva". Aunque yo sigo recordando a Pedro García Cabrera, siempre *en función del paisaje*: está en aquel "día gris" de "oscuras avalanchas", donde "la nutrida vena azul se frunce, esfuma y desaparece. El campo visual disminuye, se acorta en razón directa de la intensidad grisácea. A la isla no viene el mar: caminos. De la isla no sale el mar: camino también. Aislamiento (…) La curva lejana se aproxima, se aprieta a nuestra intimidad, se confunde con el reborde pétreo. Entonces sólo queda el primer plano. Primer plano que nos coloca otra manera de sentir": la misma *indagación* existencial.

Sería bueno (y saludable, sobre oportuno) observar los polos con que Juan Ismael delimita ese paisaje que, por fin, halla porque lo ve, porque se le *aparece*. Paisaje –dice– el "más puro y genuino"; aquel que, sin dudarlo, es principio, que al principio nos devuelve. Como un vacío a la espera, con su complejidad en apariencia ausente. Dice Juan Ismael que el Sur (tierra seca, montañas peladas, árboles chatos y mar pegado a cielo y tierra); y sus puertos humildes y sus pescadores de bajura… Así, como si nada más. Aunque, como quien no quiere la cosa, porque lo desliza apenas en un par de frases, añade: estos marineros "creen en las sirenas y (…) no pescan el día de todos los muertos porque las redes sacarían esqueletos". Y ya todo, de golpe, se vuelve del revés; que ni tejado rojo ni ventanas verdes ni enredadera en las tapias están ya con su nuda evidencia, esperando para ser copiadas. ¿Qué paisaje? Porque todo, absolutamente, cambia gracias a esa voluntariosa indagación que vuelve las casas dados, el mar lomo de plata, las relucientes sardinas multitud que da buenos días al sol. Por ese paisaje entra Juan Ismael a aquella memoria raíz, a aquel espacio –puerto– de perplejidad, porque congrega la vida toda y lo que tenemos por metamorfosis es –ni más ni menos– una aparición poética. Para mí, lo importante en toda esta cuidada reflexión, no es tanto el resultado concreto, lo que llamamos convencionalmente el cuadro, sino el proceso hasta llegar a él; un trayecto en donde se deja vida, que es despojamiento.

Lo inmediato ha sido (y es recurso liviano) decir que el surrealismo alimentó dicho salto. Claro, andábamos en ésas; y Juan Ismael se empeñaba en mirar al revés, en bajar a ese *sueño lúcido* del fondo, capricho primordial que construye el mundo. Mas, con sólo fijarnos con un poco de cuidado, las cosas no son tan simples. A mi entender, con él sucede como con tantos surrealistas hispanoamericanos, incluso entre los de primera hora (Asturias, Uslar Pietri, Carpentier), pero también luego, en la oleada de los 30 (Moro, Westphalen), ya Breton instalado y venerado: se negaron a negar la razón; si se pretendía llegar a la subconsciencia, no de otro modo sería que activando los sentidos interiores… Lo explica Juan Manuel Trujillo: el de Juan Ismael es "un arte profundamente *intervenido* por el alma (…) arte idealista (…) resultado de la *vigilancia* del espíritu y del *discernimiento* de ésta" (subrayado, mío). Y añade, cosa que me parece primordial: un arte que comienza donde acaban los sentidos y empieza "la intervención y trabajo del alma". Por eso hice alusión a los polos de este paisaje que se instala en un borde, orilla de sombras; por eso añado ahora que dichos polos son verdaderos referentes, de contundencia real indudable, aunque ello no es óbice para que podamos ascender y descender, alternativamente, por ese hilo de la memoria del cual pende el mundo, y el hombre en él. Eugenio Padorno acierta, una vez más: síntesis de reconstrucción memorística (dice de una dirección); desconexión progresiva de referentes reales (la otra) que lleva al imaginario y al subconsciente. Veámoslo con algún detalle.

La molineta de hierro es árbol, y crece; parece palmera (con ella compite, incluso) y es casa, palo de teléfono, verode y hasta piedra de barranco. ¿Qué desconcierto es éste? Mejor, ¿qué concierto –y muy acordado– que en el objeto, tieso y ágil a un tiempo, tiene su fundamento, su orden? Comprensible, pues, que aun la tengamos miniatura de torre Eiffel con una rosa salada en el vértice. Hay juego, qué duda cabe, aquí. Lo que quiere decir que hay riesgo, aventurado atrevimiento y hasta descaro; porque el revoloteo de la molineta, de buenas a primeras, lo revuelve todo y da energía a cielo, a mar, a tierra, porque ha bajado al centro, por donde el agua "pasaba honda". Y ya tenemos –concierto, dije– la memoria resultante. De

pronto, me quedo pensando –que es mirando lo que me hace ver– la única afirmación sin matices: el Teide del Sur "es más bello que el Teide del valle de La Orotava". Hay mucha intención en este aserto solo entre puntos y aparte: Juan Ismael, hombre sobre pintor, en su espacio, en su paisaje: ladera este de la isla ante el murallón que la divide y es frontera para toda su teoría del espacio, del paisaje: la memoria del artista en una tesitura del revés, que no la tópica insufrible de la dicción costumbrista, como certificara, y con qué rabia, Antonio Dorta. No se trata de contar nada; y como Ventura Doreste avisa, dejemos de pensar en "sublime prosa", que aquí entramos en delgada poesía. Sí, hablo (habla Ventura) de la pintura de Juan Ismael; y más, de su reflexión escrita acerca del oficio y su compromiso, que es más que aquélla.

O como dijera José Bergamín, que lo ha explicado como nadie hasta la fecha, al menos que yo sepa. Dijo: "realización íntegra de la novelería como arte poético de la novela; esto es, de lo que he empezado por llamar la revelación permanente de la novela, como revelación de un mundo, como revelación del hombre, como revelación del mundo del hombre. Y esta revelación se hace, a mi entender, como toda revelación humana, de un modo enteramente revolucionario". Aplica su comentario a Cervantes y su desbordamiento de los límites para abrir cauce a la novela moderna. Y me pregunto: ¿no está Juan Ismael en idéntico borde de la memoria que alimenta la novela, ante idéntico abismo que cómo afrontar, si no se apuesta por la *novelería*? Coincidencia, pues, en la revelación del mundo que el paisaje contiene porque se alimenta con una memoria que pasa honda bajo su apariencia; y cómo dicha revelación, sin que medie esa revolución de la mirada que provoca la preocupación del artista –del creador– por *la cosa en mí*.

Como la molineta de hierro, playitas (este diminutivo, precisamente) de arena gris, sin nadie salvo, por la noche, las sirenas del Atlántico que arriban a ellas para descansar. ¿Qué tiene esto que ver con geografías, y aun menos con geografías políticas? Sé cuáles son: las veía y las habité muchas veces, en mi lejana adolescencia. Conozco esa vacía soledad que es, puedo atestiguarlo, ausencia inicial, iniciática. Que a eso

íbamos, a una celebración paralela. Quizá no éramos del todo conscientes en aquellos plazos; pero el paisaje era el organismo común que nos envolvía y deglutía lentamente; y descendíamos –ahora lo veo tan claro– como Juan Ismael en un espacio de hondura increíble. Lo mismo que pisábamos titubeantes los bordes de acantilados que nos cortaban de pronto el paso, entre tarajales de salitre y las mismas chumberas y piteras que dice, azules (ése el color, sí), para subir a las cuarterías del pan. Más de una vez quedamos absortos ante los cementerios de orilla, donde "los marineros que mueren en tierra [siguen] escuchando la cantinela del mar". Que nosotros la oíamos, que la podemos traducir todavía hoy, por más que sepultada bajo tanta impertinencia artificial y tanto ruido chabacano que no han podido con el vacío hondo del verdadero paisaje que lo supera y lo sobrepasa todo, que ni lo mira siquiera y sigue a lo suyo.

Habrá que tener en cuenta que Juan Ismael descoyuntó dichos elementos; que los arrancó primero y luego los puso en su paisaje, fragmentos–isla ellos mismos (molineta, puerto, playita, acantilado o cementerio). Son porque están; y porque participan de la misma disposición del artista ante lo inmediato, ante la inminencia y su constante latido. Alidadas, muy bien dispuestas, para que orientemos nuestra mirada, pero en particular nuestra memoria, sin la menor distracción. Determinan un recorrido de dispersión y disgregación, de digresión constante, cuando el pintor nos habla (que es cuando escribe) para dejar bien sentado el orden de ese mundo suyo, no el perfecto y pretendido, tenido por *canario*, que es mentira. Y añade unas pocas líneas, para cerrar el paisaje por mar. Por un mar –dice– "distinto a todos los mares": va hacia fuera, es una pendiente de abismo, la pendiente por donde se precipita el abismo abierto al borde, "una prolongación del paisaje" que es dimensión sin límite, horizonte. Y no me queda otra que contradecir a Juan Manuel Trujillo. En su afán taxonómico, situó a Juan Ismael como pintor idealista, de una estirpe ajena a la velazqueña de visión sensorial, desprendida de toda concepción ideológica, que por eso halló atmósfera –explica– un "límite expresivo tal que sobrepuja su naturaleza". Como he dicho, me quedo pensando si no es precisamente ahí, en dicho límite expresivo, umbral de atmósfera, donde Juan

Ismael encuentra al sevillano y abren los dos sus ojos asombrados al mundo, y el mundo por el asombro de sus ojos se ve del revés. Ámbito interior o mar, para mí, la misma aventurada prolongación. Pero ya dije que era intruso, y todo puede ser.

Aproximadamente, medio siglo después. De los veinte a los setenta años de edad; de la juventud y su sorpresa (*indagar*, cosa de la voluntad, del deseo de novelería) a la madurez y el saber, que no posesión, hondura de *pensamiento*. Y ya, concretamente, pictórico. No tanto sobre la materia y su reconocimiento, sobre el trabajo y el lenguaje propios que se han ido consolidando en el largo oficio. Cincuenta años pasados, o poco menos, pero la misma intención cuando Juan Ismael redacta los ocho fragmentos que resumen y corroboran todo el proceso. Se publicarían tras el fallecimiento del artista, en 1981; y él declaraba ahí su fidelidad a aquellos principios, a una pintura de principios (decía Juan Manuel Trujillo, en 1935: "Ninguna de las escasas obras poéticas de la última generación de las islas ha sido tan discutida como estas pinturas de Juan Ismael"). Porque la de nuestro autor (la pintura, desde luego, pero también la poesía; ambas coincidentes en su pretensión inaugural, en la *disposición* que ambos lenguajes exigen al creador) no es una pintura del tiempo, ni alerta ante su tiempo porque siga esta o aquella tendencia dominantes, sino por ser capaz de contener la personalidad del artista. Debo decir, incluso, su voz, porque de un asunto de palabras se trata también; y textualmente lo pone Juan Ismael: "lo que mi yo 'clama' desde el cuadro". Un cuadro que dice, que grita; que proclama y reclama lo propio, por muchas alternativas que cerquen al artista (o en medio de tantas que se encuentre) y, en cierto modo, pretendan obligarlo a un *decir general* justificado por su actualidad.

Temo que al decir voz propia se entienda mal el asunto. No se trata de la que pone el artista, sin más. Juan Ismael –en la exigencia y madurez del tiempo y los lenguajes– sabe; mejor, cree (el doble sentido aquí es importante: convicción e incertidumbre; nada que ver con certezas sino con carencias) que los resortes que impulsan la creación "me venían 'desde dentro', desde un espejo mágico que a veces me parecía

mágico o desnivelado en su superficie, para transformar las figuras y los objetos". Una energía que se manifiesta por sí misma, y cuando lo estima oportuno; y como quiera que el artista sólo es su médium, el vehículo para que adopte la forma precisa, no es algo más contundente que un reflejo, y abre hueco en la realidad o transforma su apariencia: es una aparición. El peruano Emilio Adolfo Westphalen, coetáneo sin dudarlo de Juan Ismael, cuya derrota es similar por las estribaciones del lenguaje y de las artes plásticas, hablaba de un llamado de la poesía que sabe, por sí mismo, cuándo debe producirse, cuándo –prodigio interior– debe venir a transfigurar la realidad, y para ello desvía la mirada del artista, o la desnivela, tal sucedía ya en la *indagación* primera de Juan Ismael. Un juego –añade inmediatamente Juan– "apasionante y lleno de sorpresas (…) graciosas o dramáticas y, en toda ocasión, insospechadas".

Porque el acto de jugar no es mera despreocupación, inconsciencia o nadería infantil. Bien al contrario, jugar implica riesgo (y hasta físico, en ocasiones); al jugar, todo se saca de sus casillas y se apuesta a ver; y, en último término, ¿por qué todas las lenguas –menos la española, por cierto– identifican jugar con actuar, con suplantar la personalidad de otro, y hasta con ejecutar música: poner impulso orgánico a la voz o al sonido de otro? Hay mucha complejidad en esto, como insinúa Juan Ismael que lo sabe. No basta con procurar una mera clasificación, y quedarnos tan tranquilos. En el caso de Juan resultaba tan fácil recurrir al surrealismo… Pero ya vimos hasta dónde era válido para explicar su particular litigio con el mundo para fundar su mundo. Que tampoco podemos decir, livianamente, que nuestro autor anduvo por su cuenta, abandonado a los bandazos de la improvisación, del hacer intuitivo… El juego, algo mucho más serio que todo eso. Y si observo –como hago– los tumbos de la existencia personal y artística de Juan Ismael, yo veo que pasa (entra y sale, constantemente) por puertas y ventanas que son cuadros, abiertas al asombro, ofrecidas al deseo, solicitadoras de los abismos de sí; y que tal viveza y riesgo son lo mismo que ahora –en este plazo del final– sustenta su pensamiento. Con la serenidad de ese medio siglo transcurrido, el artista reconoce que hay una razón externa que sustenta su pintura: el "ejemplo

de varios maestros antiguos y alguno de los modernos"; ejemplo por coincidencia: como él, "unos tremendos *solitarios* cargados de un *pensamiento* (…) *sumergidos* pacientemente en otro mundo, en *un mundo* muy suyo".

He subrayado, porque importa considerar que son esos –soledad, pensamiento, mundo– los referentes de una creación artística que se quiere compromiso con la existencia; y que dicha apuesta no se completa en tanto no exista una disposición verdadera a ese sumergimiento en la demasía, prolongación también del sujeto en sí –organismo y memoria. Un ejercicio de penetración intelectual, de entrar en sí con meditada introversión. A este mismo mundo nos hemos referido ya; a esa totalidad que se lleva consigo, y con la que se huye hacia la prolongación de sí (mar que se abría al culminar la *indagación de las islas*). Comprensible, pues, que Juan Ismael insista en que el tiempo nada cuenta, por angustiosa que nos parezca su actualidad; y que "el artista no debe *contar* el tiempo (…) si quiere realizar una obra acabada" (subrayado, mío), pues la posible proyección futura de ésta nunca se le podrá garantizar. Afortunadamente, matiza nuestro autor enseguida, y deja siempre ese espacio de más ante la necesaria disposición del sujeto que con esta experiencia pretende reconocer su existencia. El error reside en la certeza y en la sabiduría; en la superioridad de entender el saber como posesión, y no verlo como algo que se va quedando, como aquello que el sujeto pierde a medida que completa ese delicado proceso de buscar y pensar: convicción sólo de la carencia, del límite que cierra pero que también abre (puertas, ventanas –decíamos), si se está en disposición de asumir dicho riesgo. De nuevo, aquí, aquel hilo de la memoria del que pendemos, y en donde habremos de seguir sin apoyo alguno; en soledad, pero con la carga de todo "eso que se llama eternidad" y de la que el tiempo en que nos hallamos es apenas una pequeñísima parte, como lo somos nosotros.

Razón interna, también, del oficio: "ese difícil concepto de lo que llamamos pintura". Dificultad, porque no basta una *representación*; si tal fuera, sólo volveríamos a lo dado, a lo sabido. Dificultad para alcanzar "un ser especial, como un 'aparecido' del pasado o del futuro", fruto de una verdadera

violación del tiempo y de la historia *convenientes*; para indagar en más, en más adentro, de la realidad que el uno y la otra han dado por hecha. Dificultad para reconocer ese principio, "pulso de otro mundo, del planeta con luz que no sabemos dónde nace". Realizar dicha operación supone entrar en conflicto con el momento y el lugar en donde se está, con la vivencia de una existencia que cómo eludir, pues vaciaríamos toda la operación creadora de su más genuino sentido. "Porque –escribe Juan Ismael– hay que procurar aliviar unos anhelos permanentes, el testimonio de un destino amargo o tonto que nos ha sido dado sufrir, sin haberlo pedido ni deseado". Y entonces el artista da otro paso en su pensamiento; vira de nuevo aquel espejo mágico, lo desnivela aun un poco más, y la imagen que devuelve ahora es la de una "humanidad que ha heredado del pasado inmediato un concepto desagradable de lo que es la vida y el arte que debe animarla, y desea buscar un plano fuera de la realidad cotidiana que la ahoga". Y qué queda al artista, con su responsabilidad, sino descubrir "esa zona del subconsciente del hombre que tenemos a nuestro lado".

Pero tal hallazgo no supone ceder aquella condición solitaria, ni perder la contención reflexiva del pensamiento. Eso se ha querido creer, y se ha fomentado tal creencia –de ahí, aquel destino amargo o tonto que no habíamos pedido ni deseado. El otro, en esa zona del subconsciente: un temblor compartido del principio, y la creación que se ilumina. Cada objeto –línea o mancha– tiene su significado; el cuadro, su totalidad, gracias a su propio ritmo plástico, siempre que sea una "contestación a la realidad y [presente] su lado de misterio". Presentar, que no representar –quiero advertir. Porque se cumple como aparición, fenómeno que sólo "un determinado espectador" consigue ver: aquel que coincide en la misma radical soledad, aquel que se abisma –paciente– en el pensamiento. Y sólo es así –concluye Juan Ismael– cuando se tiene "el coraje suficiente de presentar nuestra desnuda realidad", cuando no se vuelve la espalda a "los seres que crea nuestra imaginación, para mantenernos ilusionados permanentemente", en "un clima esencialmente poético", sea en las profundidades del yo, sea en las agitadas solicitaciones de la ficción, sea en los fantasmas y hechicerías de las más lejanas ideaciones…

Ciencia, capricho o creencia, el mismo principio: una aparición como por milagro.

Materiales para una lectura de la poesía regionalista

Me lo enseñó el maestro Alfonso Reyes: una vez que las cosas se han visto secas, hay que empeñarse en mirarlas también mojadas. Naturalmente. Hablaba él –y hablo yo– de esas sutiles cuestiones del arte y del pensamiento, que ponen siempre a quienes las tratamos ante dimensiones de muy difícil aprehensión. Vamos, que nos va la vida en ello; y pobre de quien no lo entienda así. Pobre, porque su obra –si en obra aquel debate se plasma– apenas irá muy poco más allá de la repetición *ad nauseam* de lo ya dicho por tantos, de lo sabido por casi todos. Y será absolutamente prescindible en consecuencia. He sido llamado, y cordialmente invitado, por mis buenos amigos del Ateneo de La Laguna, para hablar ante ustedes esta noche. La ocasión, como podrán suponer, me resulta especialmente grata, y qué otra cosa sino gratitud voy a expresar, haciendo público mi afecto hacia ellos y hacia la propia ciudad de La Laguna donde, en distintas etapas de mi vida, he pasado años decisivos y memorables. En el Ateneo mismo, en estas dependencias, placer ocioso y debate cultural ocuparon muchas horas de aquel estudiante universitario que yo era, en los primeros años 70; y después –ya mayor y responsable, también. Cómo no voy a encontrarme a gusto volviendo por aquí. Sólo espero no serles tedioso, y que mis palabras estén a la altura del encargo que se me ha hecho y al cual me he aplicado con el respeto y aprecio que todo ustedes, el Ateneo y La Laguna me merecen.

Hasta aquí, las cosas están muy bien secas; encajan con la armonía de los afectos, en el todo de la verdad. Y seguiríamos viéndolo *seco*, si yo me limitase a enhebrar ahora, con mayor o peor fortuna, los lugares comunes a donde siempre conducen el peso de los recuerdos y el impulso del sentimiento. Pero mi actividad, como casi todos saben, es la crítica literaria; y hacer

crítica supone una permanente relectura de la tradición, intentando mirar siempre las cosas por el otro lado (es decir, *mojadas*), haciendo preguntas que no se hayan hecho o que no se suelen hacer; poniendo a prueba, en suma, ese legado que escritores, historiadores y otros críticos nos han transmitido, y por medio del cual –con sus diferentes aportaciones– intentamos completar la imagen más cierta de un proceso histórico y estético donde reconocernos, sin que ello signifique quedar satisfechos, convertidos en estatuas de sal, de tanto mirar atrás. Todo empezó, mientras pensaba en el asunto de mi conferencia, con una imagen de La Laguna. Mi óptica grancanaria me había enseñado, desde niño, que frente a la ciudad de Las Palmas, todo lo demás era (y sigue siendo) *el campo*. Pero llegué un buen día a La Laguna, y aquella perspectiva se alteró sustancialmente: en Tenerife, el eje cultural –en el más amplio sentido de este término– lo determinaban tres núcleos dominantes: Santa Cruz, La Laguna, La Orotava. Cada uno, con sus propios intereses; cada uno, por ello, mostraba actitudes diferentes. Simplificando mucho, pues no es éste el momento de entrar en cuestiones que desbordan mis saberes y el estricto cometido que me cumple en esta ocasión, diríamos: un núcleo de modernidad económica; un referente histórico–cultural imprescindible; un centro de prestigio social…

Y comprendí –de forma muy vaga primero, con mayor nitidez conforme avanzaba mi trabajo– que si Santa Cruz, a finales del siglo XVIII, empieza a definir una hegemonía capitalina (“ciudad exenta”, tras la derrota de Nelson, que siempre dejó mal sabor de boca a Domingo Pérez Minik), lo hace en detrimento de los puertos del norte de la isla y, de modo especial, de la tradición histórica que La Laguna guardaba –y guardó más, a partir de entonces– con tanto celo. Y en éstas, que uno ha de habérselas con la literatura de Canarias, y que se entusiasma más cuanto más recorre sus pequeñas pero sugestivas galerías, tentando recovecos algo aislados y oscuros, para averiguar si lo que se dice es como se dice (o como se nos ha querido decir); y llega uno al siglo XIX, y empieza a plantearse preguntas que tienen difícil respuesta, y se tropieza con que La Laguna, en la poesía de ese período, es imagen recurrente para una exaltación de lo propio a la que se

alimenta con una falsa idealización de la ciudad, de su historia, de su paisaje. Uno, entonces, se vuelve a preguntar: si Antonio de Viana, a quien en ese rescate convirtieron en *tótem* indiscutido, se conformó con los adjetivos "hondo" y "espacioso", para describir la vega y valle laguneros; o si Cairasco (que dijeron tan enrevesado) dice, con toda precisión, que ve la ciudad "ufana/ de ser princesa llana, en firme asiento/ con grato movimiento y rico adorno,/ de montes en contorno rodeada,/ de mieses coronada y de parrales,/ lindas calles iguales y salidas/ a su tiempo floridas, templos, casas…", ¿qué derecho tenían sus herederos decimonónicos a sacar las cosas de madre, como lo hacen, para construir estereotipos cuya grandilocuencia ha perdurado luego, en una desmesura sin sentido?

Traicionaría mis convicciones, y defraudaría las expectativas de todos ustedes, si me aviniera a esa imagen que tanta fortuna ha tenido, echando mano de una poesía tan característica como mal entendida, que muchos – con fervor– dicen que creó escuela, mientras otros le niegan tal título. No creo que tuviera razón Valbuena Prat, que le dio carta de naturaleza académica; y María Rosa Alonso, que la niega, tampoco aporta pruebas suficientes: La Laguna, como tema literario, viene desde Cairasco; no todos los poetas acogidos a esa escolástica denominación habían nacido en La Laguna, nos dice. El asunto tiene que ver, más bien, con intenciones e intereses de otra índole: La Laguna, un referente con el cual se quiere idealizar un pasado de historia y cultura, un prestigio político también, frente al espíritu moderno de Santa Cruz. Pasado y paisaje que Nicolás Estévanez hará coincidir con los de Tenerife y, en doblada sinécdoque, con una imagen de Canarias como identidad vuelta sobre sí misma y atada a un ideal primitivo y candoroso, donde pervive el tópico menosprecio de la corte y alabanza de la aldea de nuestros clásicos.

Es fácil, claro, halagar sentimientos; resulta muy eficaz mover ciertos instintos patrióticos. Incluso hoy que, saciados de tanta ciencia y razón, presumimos de estar vacunados contra tales debilidades. Prefiero pensar un poco ante ustedes – y con ustedes, si tienen a bien acompañarme– sobre nuestro siglo

XIX literario, y ver cómo, precisamente por cuanto acabo de insinuar (crea un estereotipo que se identifica con la ciudad de más historia y sus rasgos característicos, hasta aquel espíritu triste y decaído con que la vio Jules Leclerq en 1897), esa época supuso una quiebra en la tradición literaria insular y, por más que se defienda lo contrario, un *regreso* y una *claudicación*, también, ante lo que tales actitudes y semejantes propuestas estéticas pretendían rechazar. Porque se copia el modo de la poesía peninsular, se sustituyen sus referentes por los más próximos y se despersonaliza la escritura, en un momento decisivo para que la diferencia de la voz insular se consolidase: ese límite en que la tensión e incertidumbre de la modernidad pedían soluciones estéticas de mayor riesgo.

Hace poco, fui reconvenido (y conmigo Juan Manuel Trujillo) por un joven escritor grancanario cuyo trabajo estimo de verdad. Como joven, que para eso está, José Miguel Perera buscaba los tres pies al gato de lo que entiende error, venga de quien viniere. Y porque creo en lo que hace, me ha puesto a pensar en lo que dice; a releer y a repensar cuanto ha sido motivo de su reconvención: nuestro siglo XIX literario, que no va mucho más allá del peninsular capitidisminuido por tanta torpeza intelectual, no ha sido tan olvidado como Perera Santana se empecina en creer, ni se ha escamoteado su imagen: Sebastián Padrón Acosta o María Rosa Alonso o Juan Manuel Trujillo se han aplicado a su lectura y estudio; por sus aledaños estuvo Domingo Pérez Minik; Sebastián de la Nuez, Alfonso Armas o Sánchez Robayna, con diverso grado de atención, lo han historiado. Yo, discípulo de todos, he querido arriesgar mi propia lectura. Un síntoma, para empezar: la mayor defensa de ese período ha venido siempre de las más estrechas y tímidas posiciones de la crítica académica que muestra con orgullo cómo la pieza insular encaja, sin dificultad alguna, en la historia literaria del XIX español; cosa que le plantea mayores problemas a nuestro barroco o nuestro siglo XVIII y, no digamos, con nuestro modernismo o nuestra vanguardia. Y si muestro (mostramos) tales reservas es porque –yo, al menos– no reconozco en esos escritores la marca de una diferencia insular; es más, creo que con ellos se produce un cortocircuito debido a la sobrecarga de particularismo patriótico de la cual hacen ostentación.

Nuestro joven replicante dice que no se puede censurar al siglo XIX por ser hijo de su tiempo, fiel a su contexto. ¿Qué contexto, qué tiempo? No lo dice. Ni nosotros lo ocultamos, como insinúa. Al contrario, lo que provoca la traición de nuestra tradición es que nazca y se desarrolle entonces, un *sentimiento* nacionalista, o que se fragüe una crisis política que incuba la división de la provincia y la larga secuela de intereses *aldeanos* que ello trae –ha traído– como consecuencia inevitable. Domingo Pérez Minik ya apunta algo de eso cuando a la preocupación *regionalista* de los poetas de La Laguna (con "sus amores a la tierra natal (…) sus melancolías interiores (…), de espaldas al mar (…) la geografía se ahueca sobre sí misma, se reconcentra y se hace *puro* y *esencial* adentro") enfrenta la actividad voluntariosamente cosmopolita de la *Revista de Canarias*, en Santa Cruz. O cuando explica cómo los primeros mutilan una de las fuerzas concurrentes a la singularidad de la literatura en las Islas: la tensión centrífuga que en el mar se resume, negada por la reverente celebración del paisaje y la identificación del pasado con la época aborigen. Entonces, vemos en la Península, como oposición al centralismo castellano se había impulsado el resurgimiento de una diversidad medieval de la que, históricamente, Canarias no pudo participar. Vemos que la literatura romántica, implicada en tal operación, acudió –lo explica Luis Cernuda– al rescate de la tradición de un modo mimético, por "importación y remedo". Nada –sigue Cernuda– de Wordsworth; nada de pensamiento poético y metafísica, como en Novalis: sentimentalismo y reivindicación de *lo popular*, halagando "el patriotismo moderno con el elogio de la literatura nacional primitiva".

Comprendemos así la contradicción, en la poesía insular, de unos temas propios, de una ingenuidad primitiva o una naturaleza virgen, ahormados en "aquel formalismo lírico que desde la Metrópoli llegaba"; en "el énfasis, lo declamatorio y el finisterre individualista", para decirlo con Pérez Minik. O en palabras de Francisco Mª Pinto: prevalencia de un "clasicismo ya algo anacrónico" donde perviven los ecos de Meléndez, de Cienfuegos, de Quintana. Lo significativo no es que aquello respondiese a la coyuntura del momento, a la común persecución y usurpación de la memoria con que el

romanticismo español *construye* lo que José María Ridao llama el "relato canónico de las diferentes historias nacionales", en "oposición a los valores de la Ilustración". Lo curioso, digo, y lo peor, fue que, por halagar el instinto patriótico local, se ahonde en lo irreflexivo y se haga perdurar aquella mentira que supone la explicación forzada –en un relato tipo– de lo que es *inexplicable*, en exacta correspondencia a lo que harían, muy poco después, los escritores del 98. Porque el 98 también supuso un *regreso*, incluso cuando decía rescatar lo perdurable esencial, aquella "eternidad insondable del dolor" que defendiera Azorín.

Con esa generación se estableció un "aterrador predominio del pasado estático sobre el presente, [un] retroceso de tan costosas consecuencias" (Sergio Kovadloff), queriendo "ser lo mismo que ya fuimos". Cuanto figura en "todos los relatos que sirven de fundamento a las concepciones nacionalistas de la historia" (José María Ridao) que, como explica Eugenio Trías, son siempre reduccionistas y sólo alcanzan a saber de raíces, e hipotecan "el presente y el futuro en razón de la estéril nostalgia de un pasado plenamente fantaseado". Y obligan a "ofrecer quimeras equivalentes a las quimeras ya consagradas"; no tanto para "exaltar glorias" como para "perfilar una identidad victimizada" (versión lacrimógena del privilegio con la cual se eluden responsabilidades, como explican, clarividentemente, Pascal Bruckner y Tzvetan Todorov). Esto, lo que hizo el siglo XIX en Canarias, y lo que Valbuena no sólo corroboró, sino estableció como denominación de origen de la insularidad. Equivocada, desde luego. Porque si algo diferencia a la literatura insular es la voz que, desde aquí, se establece –en dialógica disposición– como parte de esa trama de convergencias y divergencias donde la lengua española se zafa de tantas andaderas paralizadoras, para ofrecerse como organismo vivo, cambiante y abierto a la fecundación.

Esa voz propia se ve traicionada por la poesía del siglo XIX, aunque ésta creyera estar haciendo, y defendiendo, todo lo contrario. Al reivindicar, junto a aquel relato *canónico*, una poesía *popular* (y confundir ésta, además, con la canción folklórica) no se hace otra cosa que –como pedían también los

noventayochistas– acercarse a una retórica dada, y alejarse cada vez más del habla coloquial que es semilla del discurso moderno de la literatura, y en especial de la poesía. Quienes se dicen *regionalistas* negaron el modernismo retórico, para *regresar* a la tradición: Tabares Bartlett, desde *El Pueblo Canario*, escribe en 1909 que el modernismo es "la mayor calamidad que ha podido caerle a las letras patrias (…) la tendencia no es nueva, como sabemos; es una especie de resurrección del gongorismo español, del preciosismo francés y del manierismo italiano… Hoy han exhumado la risible momia Rubén Darío, Chocano y el propio Rueda", a cuyo premio en los Juegos Florales se refería este comentario. El *regionalismo*, pues, quiso poner sordina al modernismo, en la convicción de que había que cerrarse los ojos y oídos a cualquier innovación o moda exterior que *pervirtiera* la pureza de "un alma o carácter propio".

Esa no era, sin embargo, la singularidad insular, sino, precisamente, cuanto Tabares Bartlett se niega a aceptar, en su crítica al modernismo: el barroco, el preciosismo francés o el manierismo italiano… Por tales estribaciones supieron aventurarse el vizconde de Buen Paso o fray Andrés de Abreu o el canónigo Cairasco. Si Manuel Verdugo o Pedro Pinto de la Rosa salvan aquel límite a que tanta estrechez los condenaba, es porque –como los últimos escritores citados– abren su poesía a un *espacio* "inventado, compuesto, manufacturado para su excepcional placer, espléndido fondo pintado sugestivamente y donde la estilización fue su canon"; porque "no tienen ninguna referencia real (…) cuando el poeta lleva a los suyos al hogar, cierra la puerta y sube, a la azotea, en donde el cielo con sus luces le habla en un lenguaje universal amoroso" (Pérez Minik). Este subir a la azotea, tan insular, tan de nuestra memoria familiar y personal, es un camino de elevación, fuerza centrífuga también, como el mar, que nos impulsa en intenso interrogante hacia la demasía: una frontera que sólo reconoceremos si –como explica José A. Valente en su bella perspectiva "de la ciudad celeste"– antes hemos descendido a la región inferior, sótano de la experiencia. Y esto fue lo que nos trajo el modernismo; por esa vía de la *disposición* limítrofe, recuperó el cabo que el siglo XIX –"enfermo de particularismo"– había dejado suelto.

Para los mal llamados *regionalistas*, La Laguna fue un aire y una geografía; lo mismo que Castilla para el 98. Y María Rosa Alonso nos ha sabido prevenir contra ese fraude: en la lectura del poeta Verdugo, dice que el primitivo amor a lo propio, presente en nuestra literatura de los siglos XVI al XVIII, "se transforma, en la época romántica, en morbosa exaltación que les hace deformar la propia historia y cobrar un odio absurdo por el conquistador, toda vez que la población regional se ha formado en la estrecha mezcla entre vencedores y vencidos"; toda vez –quisiera añadir– que el propio Viana, en su *Poema*, adopta como paradigma de virtudes la cristianía y la honorabilidad de los castellanos, para significar con ellas una presunta grandeza sin mengua de los aborígenes insulares. Los modernistas vendrían a demostrar que el paisaje de la isla no tenía por qué limitarse a la ortopedia de aquel estereotipo pretensioso y falso; que era una geografía "propicia a toda evasión (…) evasión viajera (…) en Manuel Verdugo. En Luis Rodríguez Figueroa, inquietud cosmopolita (…) hacia lo que no se tiene (…) [en] Pérez Delgado (…) humorismo, máscara y sacrificio". Una huida, sí, pero en vez de apretándose contra la tierra, reflejando "disconformidad, desgana y pesimismo" y, a través de todo eso, dejando en evidencia nuestra constitutiva incertidumbre. Los modernistas, en La Laguna; y no menos en Las Palmas; pisando aquí (allí) la dudosa línea de la orilla marina, Domingo Rivero aportó pensamiento poético y metafísica a un romanticismo remedo de otro no menos mimético; Tomás Morales construyó su espléndido imaginario con el contrapunto de la ciudad comercial; Alonso Quesada hizo que, en el lenguaje, cuerpo al fin, repercutiera su propia quiebra existencial.

Precisamente, el frágil Alonso Quesada llega a La Laguna el once de septiembre de 1915. Azarado por su timidez y por sus diecinueve años, debe participar en la Fiesta de las Hespérides que había organizado el Ateneo. Su situación, como la mía hoy, bastante comprometida. Leyó entonces –imagino, siento aquel temblor– un poema, "Salmo del mar"[1], publicado dos días después en el diario *La Prensa*, de Santa Cruz. Leyó también –era preceptivo– un breve "Envío", en verso, a las muchachas que con su belleza realzaban el acto. Puedo adivinar el desconcierto de todos, incluidas aquellas "mujeres

que escuchasteis silenciosas/ estas palabras del desconocido;/ que acaso las soñaron vuestras almas/ en más perfume juvenil envueltas". Nada de las convenciones al uso: la tristeza connatural del poeta, cruzada de agudo sarcasmo y despierta malicia, cuando afirma que no tiene "sino el mar para vosotras…/ Soy un mozo rural sin actitudes (…) Mi mar os lleva y trae recuerdos…/ Amadle siempre". Alonso Quesada escribe para la ocasión; de hecho, nunca recogió en libro este *salmo*, canto de alabanza al paisaje insular – a "la playa de mi tierra"–, en perfecta coherencia con el espíritu que, todavía en 1915, animaba aquellas fiestas poéticas, organizadas precisamente para la exaltación complacida de lo propio. Pero hay en la etimología de la palabra salmo un matiz que no quisiera pasar por alto: el verbo griego de donde deriva (Yallein) significa tañer un instrumento de cuerda, porque se relaciona con otra acción más vulgar a la cual ese verbo también alude: arrancar, tirar del pelo. Y esta última acepción habla de arrepentimiento o, en su caso, de una expresión ritual de lamento fúnebre. ¿Certificaba el joven grancanario, sin prescindir de la forma establecida, la defunción de aquella poesía de circunstancias y las celebraciones que la acogían?

Que Alonso Quesada evoca, en su salmo, rasgos de la geografía insular es evidente. Pero, en ningún caso se trata de referentes concretos, ni anecdóticos; por un lado, son de carácter genérico (sol, horizonte, mar, playa), aunque podamos entenderlos integrados en una "teleología insular"; por otro, aluden a una situación límite frente al espacio en donde se espera una posible *realización* en lo faltante, en una abierta demasía. No creo estar especulando si entiendo entonces que la lectura de "Salmo del mar", en aquella Fiesta de las Hespérides, podría ser (y si no hubo premeditación, ahora se puede leer así) una apuesta por la verdadera diferencia insular, en medio de aquella plaza cercada por la visión grandilocuente, y falsa por tanto en la materia y en la expresión, de la identidad que se quería defender y exaltar. Pero hay más: la relación que el poeta grancanario establece con esos referentes no se halla condicionada por un *sentimiento* irreflexivo. No cabe duda de que hay emoción (y mucha) en sus estrofas; pero es siempre un temblor nacido de la experiencia. Y ahí entroncaría con el sentido de nuestro

siglo XVIII: no va Quesada *contra* el sentimiento; su *razón* es procedimiento para defender aquella experiencia frente a la presunta autoridad que acuñaba poéticamente *una* realidad y *una* memoria insulares: "El mar me está enseñando lo infinito/ de todo amor y toda consecuencia". Enseñanza que abarca –en plenitud– una experiencia existencial y lo que de ella se sigue, lo que con ella es concorde, pues la reconoce como verdadero principio.

Pero observemos la posición desde la cual el poeta *aguarda* "volver purificado un día". Frente al mar, en la orilla (como decir, con Verdugo, en la azotea); una posición que es *disposición*, una inminencia por medio de la cual el poema –ajeno a la temporalidad convencional, a toda *historia*– abre un espacio de conocimiento: la palabra, comienzo de lo siempre nuevo, traza su equidistante bipolaridad con el horizonte, ese "infinito" que es destino; porque "el alma sin el mar, sería un alma/ sin porvenir". Nada extraño, por tanto, que este mar sea "paternal" o "manantial" o "maestro" (que así lo identifica); nada extraño que contenga, y dé con generosidad, ese secreto suyo que es "certeza de lo invisible". Alonso Quesada introducía, con su lectura, la disidencia de su moderna *razón fronteriza*, dando a este concepto el sentido que le otorga Eugenio Trías: "un espíritu en formación en la medida en que se halla 'en camino' hacia el signo de identidad de su naturaleza de ser libre que resplandece en el horizonte como habitante del futuro". Lo introducía, digo, en el ámbito de una poesía decimonónica ya claudicante, y en el lugar o centro en que el *regionalismo* se había instalado y encastillado. Y para hacerlo, acude a su siempre aguda e hiriente ironía: "Hombres de poca fe, vieron mis ojos/ cruzar la playa solitarios en vano…/ Y aunque el mar los llamó, ellos huyeron/ por temor a morirse sin exequias…/ Y clamaron al cielo, maldiciendo,/ mas demandando una ilusoria ayuda;/ y no oyeron al mar que les hablaba/ de la ignorancia de los cielos todos…!".

¿A qué fe quiere referirse? Sin duda, su agnosticismo está presente; pero ese temor a morir "sin exequias" apunta a la aventura de cruzar el límite, desdeñada por los temerosos de arriesgarse en la "certeza de lo desconocido". Y ese deseo de una "ilusoria ayuda", y esa "ignorancia de los cielos todos",

más que alusión es a cuantos, en ese momento, ponían todo su afán y obsesiones en la vana construcción de una fantasía histórica con la cual identificarse complacidos, aunque negados a la modernidad. ¿A qué fe se refiere, insisto? No a la que ciega por irreflexión; a la fe en el pensamiento. Por eso, la relación entre el poeta y su mar es recíproca mirada ("yo he visto allí, cómo se incendia [mi pensamiento]"), introspección por medio de la cual aquellos referentes de realidad son apariciones e iluminaciones, verdaderos hallazgos, pues en eso consiste la experiencia poética, hermana de la perplejidad inocente y no del resabio y la verborrea presuntuosa. Apariciones que afectan al alma, y al pensamiento que se purifica e incendia e inunda "frente a la inmensidad de tu silencio".

Una situación interrogativa, inquietadora, expectante (porque el pensamiento crece tras hundirse en aquel abismo), donde nos vamos encontrando y reconociendo verdaderos insulares de atlántica excentricidad. Y no en aquella construcción histórica de una pretendida esencia insular, de la que nos hablan los conversos con ese otro *casticismo* del "Pico del Teide, la choza, la vereda entre zarzales, el barranco pedregoso…", como escribió Juan Manuel Trujillo. Porque el incendio de ese pensamiento de Quesada se produce "en el ocaso al traspasar la ruta". No en el orto, origen que "se revela como un final aparente y una meta provisional" (Thomas Mann); Alonso Quesada sabe que la poesía moderna debe cumplir ese viaje hacia lo oscuro, y que es en él donde la insularidad también se *realiza*. Porque escribe *traspasar*, no se va por las ramas del *trascender*: se arriesga y entrega en la aventura de la demasía, no se queda paralizado en la "montaña/ árida de la tierra abandonada", sino que abraza ese "mar de la noche, el del sagrado sueño/ sobre el herido lomo de la Atlántida"; y su victoria, "el triunfo/ del infinito sobre el sol, vencido". Todo corre hacia poniente, reducto del misterio, que sólo se revela en lo oscuro. El tiempo, entonces, es espacio, territorio de la palabra poética con su vértigo: "¡Mar sobre mí, dentro de mí…! ¿Y el alma, entonces?/ El alma es un torrente de armonía (…) una ruta de luz (…) un enorme secreto de espacio, una inmensa pasión (…) contenida en lo eterno". *Contenida*, porque en su seno se halla; pero

contenida, también, porque sólo lo eterno puede ser límite que detenga al alma en su viaje, y ya no pueda –ni necesite– decir más.

Y por si todo esto no bastara, la escritura fragmentada y sin unidad; esas estrofas que corresponden a impulsos de emoción, están sembrando su semilla de discordia en el ritmo y la armonía habituales en aquella poesía encelada por una hueca retórica, que sólo reproducía –como segunda voz– la marcada por el coro del romanticismo peninsular, tan pobre como equivocado. La sintaxis antipoética de Quesada, su querencia a las alternativas del habla, a la viveza coloquial (que no son modos de la *poesía popular*), alteran el verso que deja de ser unidad rítmica, a pesar de que lo veamos así: pausas y silencioso y anacolutos burlan, a cada paso, la escritura declamatoria de una composición que, presumiblemente, habría de solicitarla. Inversión irónica que afecta por igual a la grandeza del mito (la Atlántida) y a la elevación cósmica (Cielos, Infiernos, Satanás, Dios) que el mar bate y hace cordial "porque él nos dice que la fuerza es nuestra;/ y todo es nuestro". Acicates –estos recursos– para mover la poesía insular desde un *regionalismo* mendaz hasta un modernismo que no sólo abre cauce a la poesía contemporánea, que enlaza también (y la hace grande, porque la justifica) con la verdadera tradición de nuestra diferencia.

Pera aquella visita de Alonso Quesada a La Laguna dejó otro testimonio literario[2] no menos valioso para el asunto que hoy nos ocupa. El poeta, como se sabe, había publicado ese mismo año *El lino de los sueños*, y en Las Palmas era redactor del diario *Ecos* que, poco después, llegaría a dirigir. Pues bien, el diecinueve de septiembre (Lázaro Santana dice el veinticinco), ese periódico recoge una crónica poética de Quesada, que el escritor fecha en La Laguna el trece del mismo mes y año. Este texto se ha querido ver como prueba de un posible noviazgo juvenil del poeta con una muchacha lagunera, del que no hay más noticia. Alfonso O'Shanahan dice que el dato se lo transmitió doña Laura Grote. Lo que ya no resulta tan cierto es que, de la lectura de "Balada infantil" se deduzca aquel presunto enamoramiento; y menos, que la muchacha aludida le correspondiese. Pero leamos, y veamos lo

que nos importa en relación con ese debate implícito que Quesada sostiene con la escritura *regionalista*.

Vuelve nuestro autor a situarse en un lugar preciso, cuyas referencias son claras: el Camino Largo de la dedicatoria; la "ciudad vieja" o la "ciudad amable" "a unas horas de nuestro hogar"; pero tenemos también "los senderos verdecidos" y "la tierra húmeda" y los árboles y el agua; está, en fin, "la mañana de fiesta", "maravillosa y aldeana"… No esconde el escritor que el fondo de esa escena es La Laguna; se fija, además, en lo característico; no renuncia a la emoción que causa el "anhelo de buscar raíces para nosotros, en este camino, raíces que nos sujeten eternamente a este suelo tan soñado". Ahora bien, en ningún momento se puede hablar de fijación *costumbrista*, ni adopta ante el paisaje una actitud grandilocuente que entienda –y exprese– aquella realidad como ideal insuperable ("estos árboles nuevos que han surgido súbitamente", poco tienen que ver con los pinos y araucarias que, para Antonio Zerolo, eran "liras rústicas del viento"). Y la clave está en esa "transparencia inverosímil" de la que habla nada más comenzar; en esa novedad de la mañana: cuanto inicia y cambia y abre el mundo porque "llevamos algo esplendoroso en el pecho": se repite aquella *disposición* de orilla en esta experiencia de anhelo de luz. No tanto *volver* a las raíces; lo que desea es arraigar para empezar la vida siempre. Y de ahí que irrumpa el duro dolor de la experiencia en esta ciudad: "no podremos vivir más días"; el agua que "he visto brotar en mi corazón" corte, "alborozada y buena, en busca del amor de otros rosales lejanos".

Disposición. Que es detenimiento y apertura de espacio, por donde la vibración del espíritu se tiende (y extiende) hacia los "senderos verdecidos", en "un momento de infantilidad". No confundir con niñez. Aquí, lo infantil alude a su sentido etimológico de no tener palabra, de estar en ese momento previo del balbuceo, del no saber, donde brota una palabra fundacional, y por eso poética. Punto de partida para un conocer diferente que no se contenta sino con la totalidad allí ofrecida. El poeta, quien no sabe y pone su palabra, como temblor, para averiguar; quien, como el niño, olvida "todas las cosas que han venido sucediendo" y se concentra en el

momento de su hallazgo. No recupera tontamente los recuerdos, se pierde "por las galerías de este sueño" y accede al sentido universal de la existencia, que más nítidamente se revela a quien hacia los abismos de la incertidumbre se alonga. "Quisiéramos crear una palabra –escribe Valente, desde su azotea almeriense–, una sola palabra, que fuese igual a este espacio quieto e infinito donde, sin embargo, el mundo muere y nace al otro lado de su propia imagen". Estas líneas hallan preludio, y primera voz, en las de este Quesada *infantil* que, en el límite luminoso de aquella "mañana de fiesta" en el Camino Largo, detiene sus pasos y habla, al sentirse *inundado* de perfección (como, antes, su pensamiento de mar) y liberado del "esplín socialista", del suceso y la disciplina del tiempo. Se arriesga hacia lo que Valente identifica como "costado opuesto de la luz", y él determina –en parigual entendimiento– al decir: "nos perdemos en la memoria de las gentes, poco a poco, como el alma, por las galerías de este sueño".

Pero existe otra bipolaridad espacial dentro de esa primera. La que determinan los personajes de la escena, pequeña anécdota que se resume en baile (bailada, *balada*) de miradas. Y aquí entra el asunto de la muchacha lagunera y el supuesto enamoramiento del poeta. No hay por qué dudar de dicha circunstancia; pero lo que "Balada infantil" nos propone es, una vez más, la temerosa incertidumbre que siempre atenazó a Quesada a la hora de enfrentarse a la mujer. Con "dos amiguitas" –dice– pasea aquí por el Camino Largo. Se sabe que son Laura Grote y Dolores Trujillo… Pero la charla cordial y la compañía amena tienen su contrapunto feroz: "Unas muchachas fuertes, rojas, con los senos violentos y los ojos firmes sobre el horizonte" (subrayo los adjetivos y su intención), atraen la mirada del escritor. Nada que ver, por cierto, ni con la lechera de Tabares Bartlett ni con las zagalas de Patricio Perera. Para Quesada, una sensualidad que aviva el mundo y lo proyecta, con firme mirada, precisamente, hacia la demasía y lo faltante. Porque las muchachas vuelven a aparecer: "una bandada de mozas aldeanas (…) recias, rojas, sanas… ¡inmensamente sanas! – Y el sol sonando sobre ese temblor de salud. Las mozas duras, tostadas". Insisto en el adjetivo; y en el desconsuelo, ahora, del enfermo que siempre

fue Quesada ante tanto derroche de salud cuyo estallido repercute sonoro en el sol.

Y mientras, en sagaz contrapunto, como dije, la conversación: "– Cuando seamos hombres (…) cuando abunde el dinero, haremos aquí una casa para el sol, para los hijos, y un jardín y una huerta… Y la mujer que nos acompañará tendrá todas las perfecciones interiores y nos aguardará a la noche, junto a la puerta de su casa… ¡Y al fin, un día lejano, nos perderemos en la memoria de la gentes…" Todo lo convencional, cierto; pero con una sabia incorporación del habla, uso de la lengua que no esconde la segunda intención, que deja bien clara la ironía. ¿Dónde, pues, la fiesta y la mañana nueva y la transparencia y el placer de la naturaleza elemental? No en el estereotipo bucólico; en el deslumbramiento de opulenta sensualidad. ¿Dónde la mujer que, dicen, enamoró al poeta? No, desde luego, en ese ideal "de perfecciones interiores" que a la costumbre se encamina; en aquella otra mirada firme en el horizonte, en la salud inmensa y el placer completo. Lo inalcanzable. Bien es verdad que la resignación quesadiana –su temor a tener que darse fuera de la literatura– acabó por arrumbarlo en su aislamiento, en su "versión lacrimógena del privilegio". Pudo con él su complejo de aislado, tan insular, tan nocivo para tantos. Víctima fue siempre porque quiso; o mejor, porque siempre temió las consecuencias del salto mortal que, con sus credenciales, podría haber dado como ningún otro escritor español de su tiempo. Pero éste es ya otro asunto que sería bueno debatir también.

[1] El texto leído por Alonso Quesada en aquella ocasión se reproduce en apéndice al final de este libro.
[2] La crónica escrita por Alonso Quesada en aquella ocasión se reproduce en apéndice al final de este libro.

¿En dónde, Domingo Rivero…?

¿En dónde Domingo Rivero, cuando nos hemos empeñado en clasificar su poesía, en hallar generación o movimiento literarios que bien le vinieran? No fui muy consciente entonces –más de medio siglo ya– al encontrarme con la obra y la figura del poeta por vez primera; pero miro lo escrito en aquel tiempo y veo que también fui de los que eso pretendieron: hallar una casilla y situarlo allí, debida y definitivamente entronizado, como santo patrono de nuestra poesía. A medida que he ido leyendo y releyendo su obra, aquella cuestión se ha hecho más y más acuciante; no ha habido forma de dejarlo quieto de una vez para siempre. ¿Es Domingo Rivero un poeta romántico o ya apunta maneras modernistas? ¿Es, acaso, moderno, en el sentido que hemos dado a ese término, en el modo de uso que moderno ha tenido, hasta dejar de significar algo para el arte o la literatura? En fin, ¿es un poeta canario? Y llegados aquí es cuando nos damos cuenta de lo principal: el error está, como tantas veces, en el adjetivo; en el empeño de poner puertas a ese campo que es la verdad de la poesía. Ahí es donde habita nuestro escritor: sin más inclinaciones ni contaminaciones literarias; ésas que obligan a buscar notoriedad pública, las que piden calificativos para el reconocimiento. Domingo Rivero escribe para ser él mismo, para dar sentido a su experiencia existencial. Bien advierte Eugenio Padorno (a él habremos de remitirnos siempre, pues de Domingo Rivero y de su obra ha llegado "al más profundo centro"); bien advierte, decía, que lo insular en nuestro poeta es tratado en tanto "perspectiva de una condición humana, no como un tema literario impuesto por el gusto del momento". Mi encuentro con lo que he dado en llamar orillas de Occidente, en la lectura de la memoria europea que me ha ocupado en los últimos años, explica con

suficiencia eso que Padorno dice; aunque no es ésta ocasión oportuna para entrar en ello.

De la trayectoria vital y literaria de nuestro escritor, que a fin de cuenta es una y la misma (y por eso nos interesa), habrá que tener presente –y lo significativos que son– sus tres momentos: un no ser aún que avanza hacia su límite; un atravesar esta frontera para salir (años fuera de la isla); un ser ya, en la quietud reflexiva que sucede a aquella agitación exterior. Regreso que no sólo lo devuelve a la isla; que es ahondamiento sucesivo en sí mismo, como individuo cuya existencia reconoce en el lugar, en las cosas, en su propio cuerpo. ¿Por qué, una vez instalado en Las Palmas, con una bien ganada respetabilidad social, se le tiene por excéntrico: se dice que silencioso y, hasta cierto punto, inquietante ciudadano? No me queda otra que responder, del todo convencido: porque quiere ser y se niega a estar; porque lee, medita y escribe… ¡Escribe versos!… Una persona de su posición y de su edad (porque en ese momento tiene cuarenta y siete años; para aquel 1899, muchos) que empieza a ser escritor y, para colmo, dice de tal actividad que es "su más íntimo recreo./ Pobre flor a quien deseo/ la eterna paz el olvido"; versos a los cuales apostrofa: "viviréis lo que yo viva:/ no pidáis vida mayor"; y concluye, contundente: su ambición no es, en modo alguno, la gloria, ni "de la fama el estruendo". Qué extraño ser quien así se pronuncia –dirán casi todos. Quién puede sospechar, siquiera, que esa escritura es una necesidad de alcanzar la verdad del vivir, bien lejos de una simple forma de hacer literatura; y quién (esto menos) sabrá entender que en los versos está su propia voz, no son un disfraz de retórica; porque, "aunque suene poquito,/ siento que mi voz es mía".

Oportuno me parece, aquí, un breve excurso. No se trata de un rodeo; ni me aparto –esto mucho menos– de lo que pretendo decir acerca de nuestro poeta en particular. Los coincidencias, sin embargo, son tantas que me he visto en la obligación de pensar un poco en torno a esta cuestión, y hasta dónde nos ayuda a comprender ciertos extremos de la personalidad de Rivero y del porqué de su poesía, y el modo en que ésta se genera y desarrolla. Coincidencias, decía; y, además,

sorprendentes. Porque van más allá de la mera anécdota, de la simple casualidad. Agustín de Hipona es un ciudadano romano, pero de una provincia del sur, en el norte de África. Allí pasa sus primeros años de vida y formación; allí estudia gramática y retórica –que completa en escuelas de Cartago– y se interesa por Cicerón y otros clásicos. Un buen día del año 383, con veintinueve de edad y en compañía de su madre –de la que, en principio, se escabulle– sale hacia Roma y, poco después, viaja hasta Milán, lugares en donde –como sabemos– se completa su conversión, en la que tan decisiva resultaría la influencia materna. Maestro de oratoria ya, decide regresar a su ciudad natal, a su provincia, cuando cumple los treinta y tres años. No habrá que decirlo: Roma y Milán, en aquel siglo IV, el equivalente a París y Londres que, entre 1870 y 1873 visita Domingo Rivero, cuando –con apenas veinte y en compañía de su madre– sale de Las Palmas, en un viaje que, si no de conversión, sí habría de resultar iniciático para nuestro poeta, como lo venían siendo, desde un siglo antes, los tours que cumplían los jóvenes de la burguesía europea para dar fin a su formación personal e intelectual. Domingo Rivero, aunque regrese a Gran Canaria en 1873, por un corto espacio de tiempo, no lo hará definitivamente hasta 1881, año en que, con treinta de edad, concluye en Madrid sus estudios de Derecho –de retórica y oratoria fueron los del santo de Hipona. Regreso también, el de nuestro poeta, a su provincia insular española del sur.

Para el romano–africano había sido una necesidad; para el insular español, la lógica consecuencia de aquel proceso de formación ya cumplido. Sin embargo, en ambos casos, volvemos a encontrarnos similitudes nada casuales –al menos, así las entiendo: la incorporación de ambos, ya adultos, a la ciudad y la sociedad a las cuales pertenecen, se ve condicionada por la opción personal a través de la cual pretenden reconocerse, determinar su identidad como individuos en un medio social que, de una manera u otra, les servirá de contraste para dicho proceso de reconocimiento. Ambos, cada cual desde su propia perspectiva histórica e intelectual, se retiran a su espacio personal o familiar; un apartamiento que, tanto para el filósofo como para el poeta, supondrá una forma de regreso a sí mismos, de vuelta a su

mundo interior, espacio en donde comenzarán una exploración que es intensa reflexión y que no habrá de cesar hasta la muerte; un espacio que viene determinado –en los dos escritores– por el alimento que les otorga el espíritu y la palabra, las formas de la memoria. Sin embargo, las cosas no quedan ahí. En el año 395, Agustín es nombrado obispo de Hipona; Rivero, por su parte, será, a partir de 1886, relator en la Audiencia de Las Palmas. Ello nos avisa del reconocimiento social que ambos reciben, y con edades muy similares, a su regreso. Y si prolongamos un poco más el paralelismo, veremos que fue en el año 400 cuando, con cuarenta y seis, san Agustín publica sus *Confesiones*; y en 1899 cuando, con cuarenta y siete, aparecerá en la prensa de Las Palmas el primer poema conocido de Domingo Rivero, "Las dos alas".

Para el uno y para el otro, el comienzo de un diálogo del hombre consigo mismo; el regreso a esa insularidad personal que los caracteriza, en la cual procuran encontrarse y reconocerse. Confesión; ello es, entrega. Que se da por igual en esa larga reflexión sobre la vida y la espiritualidad, sobre el conocimiento y la fe, en el caso del santo de Hipona, como en el debate permanente sobre la existencia y el mundo, sobre el individuo y su propia materia corporal, en todos y cada uno de los poemas que Rivero escriba a partir de ese momento. Un espacio fronterizo, que lo es geográfico, pero también –y sobre todo– cultural. Me refiero al de los dos escritores. Como frontera es el tiempo que les ha tocado en suerte: zozobra de las ideas y del pensamiento, encrucijada en la cual, tanto Agustín de Hipona como Domingo Rivero, se encuentran –precisamente, a su regreso. Un vuelco total del mundo los deja entre el saber y el vivir, ese interrogante mayor en que se instala la obra (que es la vida) de ambos. En las *Confesiones*, cuando Agustín trata "de ordenar su vida", leemos: "…yo me decía a mí mismo: 'Mañana encontraré la verdad; ya se descubrirá lo cierto, y yo lo asiré fuertemente (…) Pero vamos despacio (…) considera también que no es dificultoso que consigas algún empleo honorífico. Y entonces, ¿qué habría más que desear en este mundo? (…) se te puede dar el cargo de una judicatura con que podrás casarte (…) que no se desfalquen tus rentas y caudales (…), y éste sería el término de todos tus deseos. Muchos grandes hombres, y muy dignos de

imitarse, siendo casados fueron muy dedicados al estudio de la sabiduría".

Nada habré de añadir. De sobra evidente resulta que aquellos logros en la vida y este deseo de plenitud en el conocimiento son los extremos del drama que, en todo momento, alimenta la palabra del uno y del otro; que su testimonio es, por encima de todo, la parte que a cada cual corresponde en el dolor humano. Pero téngase presente algo, para mí al menos, fundamental: escribir, lo mismo para el santo cristiano que para el poeta, es entender mejor qué cosa significa ser hombre en el tiempo convulso de la modernidad. No es tarea que conduzca al logro de un reconocimiento público; que se cumpla con facilidad, porque atañe y se orienta a lo meramente superficial; bien al contrario, se trata de un oficio –el de la palabra, digo– que no puede eludir esa desesperación que se obstina en vivir; no puede esconder el hambre de vida que sólo se sacia consumiéndose en la existencia; porque ésta se asume del todo, sin reservas ni evasivas ante la responsabilidad que supone. No sé (bueno, sí lo sé) por qué, tras estas palabras del *Libro de Job*, oigo las del poeta grancanario en el mismo trance: "Y después de deshecha esta mi piel, aún he de ver en mi carne a Dios". Me apresuro a advertir que no busco –sería postizo, forzado– una vinculación estrictamente religiosa para mi lectura de Domingo Rivero; pero sí me parece –y sin ello lo leeríamos a medias– que no hay poesía, y menos de este carácter (en donde se busca la verdad de ser), en donde el sustento religioso –búsqueda en el interior del individuo mismo– no sea imprescindible. Y de ahí, la sombra del dolor que ya vemos en la expresión de Job antes citada: "deshecha esta mi piel".

Todos los lectores de la poesía de Domingo Rivero convienen en que el dolor es el flujo medular de su movimiento, del proceso que la misma determina y de la finalidad hacia la cual se orienta. No habré de contradecirlos, pues yo también lo creo así. Sin embargo, otra de las cosas que, conforme vuelvo a los poemas de Rivero, se me han ido revelando es que dolor, aquí, no tiene el sentido negativo que en principio pudiera parecer. La voz de nuestro escritor ni es desgarrada ni es –mucho menos– quejosa. Ni siquiera en momentos en que tal

inclinación sería comprensible: esa posición confesional –de entrega, por tanto– cuando dirige su palabra a su padre y a su hijo Juan, y dialoga con ellos en el trance último. No. Dolor, en esta poesía, es sinónimo de gravedad existencial; más cerca del étimo latino *patior*, que nos habla de sobrellevar, de soportar; y más (en su acepción poética) de resistir y durar. Un término ligado, pues, al asunto del tiempo y por lo mismo, una vez más, a la condición insular como condición humana, que decía Eugenio Padorno. Este dolor al que me refiero, así matizado, es un modo de verse y de reconocerse (razón reflexiva de esta poesía): dar fe de cómo se filtra la memoria por el cuerpo, el espíritu por la palabra que es su respiración (de la palabra, digo; pero no menos del ser que la dice y con ella se dice). Conciencia del tiempo, pero no con sentido colectivo (el que impone la historia), sino como individuo en común–unión con los otros, tal la memoria nos desvela. Lo personal se hace impersonal, advierte también Eugenio Padorno: "el lector que se asoma a los poemas riverianos creerá asistir al relato de su propia experiencia vital". En este suceder, el encuentro y epifanía que esta obra nos tiene reservados.

Hace años hablé, en este mismo lugar, de la vejez y su presencia determinante en la poesía de Domingo Rivero. Trataba de explicar (supongo que con mucha torpeza: no es asunto tan simple) que gracias a ella esta obra adquiere su definitiva plenitud literaria: no es doloroso final del que patéticamente se presuma, sino manifestación, paradójicamente más viva, del conocimiento que concede, como ninguna otra, la conciencia de algo que se va sin pausa: cómo el huir inexorable del tiempo completa la existencia, su verdad. De ahí que morir, en estos poemas, sea vivir por haber vivido que, en el caso de nuestro autor, es haber escrito. Esta evidencia es, a mi entender, la verdadera gran conquista que hace grande a un escritor como Domingo Rivero. Y basta con un simple cotejo, para que se vea que no hablo por hablar, para que se entienda también hasta qué punto la insularidad actúa en tal revelación. Si Jorge Manrique identifica la vida con los ríos y el mar con el morir, una consabida evidencia, Rivero escribe: "son nuestras vidas,/ como las olas, afán y espuma./ Las olas nacen, diciendo 'ahora',/ y pronto mueren, diciendo

‘nunca’”. Vidas como olas; pero, muy en particular muerte como playa, pero en tanto lugar de arribada, nunca de disolución: límite de un continuo empezar. Y así se me hacen más claras algunas cosas, que son las que hoy pretendo compartir con ustedes. Para mí, escribir o decir lo que pienso es trasladar a quien me escucha o lee mis propias incertidumbres, mis confusiones incluso. Veamos qué en esta ocasión.

Eugenio Padorno, una vez más, no me queda otra, divide su edición de la poesía completa de Rivero en tres apartados: cerca de la vejez, en la vejez, en la vejez extrema. Lo que he vislumbrado, y someto ahora a su consideración por ver si creen que puedo tener razón, es lo que sigue. Precisamente en el último de esos apartados, en la vejez extrema, se produce una clara inversión de la perspectiva del poeta, que conduce a esa epifanía a la cual he aludido hace un momento. Por una parte, es entonces cuando escribe los poemas de mayor tensión vital, en los cuales morir es más vivir, sacudida del dolor para que en su lugar se instale aquel durar al que también me he referido. Dígaseme, si no, qué revelación se abre ante el poeta, cuando cierra el poema “La nave” (de 1925) con estos versos: “Pero lo que ennoblece su destino/ es su inútil luchar en esta guerra/ en que el alma persigue lo divino”; y más aún cuando, en “Reposo eterno” (de 1926), leemos: “y desde mi sepultura,/ al quedar ciego he de ver”. Por otra parte, los poemas de este tiempo sirven a Rivero para desplegar toda su energía política, en el más estricto sentido; toda su fe en el ser humano, en la fraternidad. Que así acaba el poema “Hermandad sagrada”: “entregar nuestra pluma o nuestra azada/ diciendo al expirar: ‘Ahora tú, hermano’”. Poemas que, también entre 1926 y 1928, se alongan entusiastas a la fuerzas de la modernidad y el progreso: ímpetu del hidroavión; cohete que enciende una estrella (no por casualidad ofrecido al poeta Agustín Miranda Junco); “nuevo símbolo en el mundo/ eres tú del pensamiento…” –versos con los cuales celebra la proeza de un aviador…

Pero mi intención, que sigue a cuanto acabo de decir, es que nos vengamos hasta una serie de poemas breves –de entre 1922 y 1928, precisamente– que se tienen por menores o de

circunstancias y que, por lo mismo, suelen pasar inadvertidos. Se reúnen bajo el epígrafe "Nueva poesía"; y su lectura puede acercarnos aquel tiempo a éste: a los atrevidos jóvenes de entonces, la cercana vanguardia (ténganse en cuenta las fechas, insisto, y que Rivero fallece en 1929) les obligaba a proscribir toda aquella poesía que no se postulara como nueva; la tenían por vieja y caduca. La falta de respeto llegaba a extremos tales que rondaba una flagrante ignorancia. Tal como, en tantos casos, hoy sucede. No se trataba (ni se trata) del riesgo que debe proponer siempre la escritura más joven; era (y es) una manera torpe de buscar acomodo, con esa vergüenza ajena de no ser poéticamente correctos. Domingo Rivero no calla; sus años últimos son –como hemos dicho– los más activos desde el punto de vista intelectual; y su lectura de esos nuevos poetas resulta de una frontalidad crítica incuestionable; su ácida y a la vez complaciente ironía está siempre por encima de la mera sátira de ocasión. Estos poemas son, a mi juicio, algo más que meros espolonazos de circunstancias; se trata de un verdadero testamento, testimonio lúcido porque con todas sus facultades intactas –poéticas, no me cabe duda; pero también intelectuales– lo redacta entonces. Y deja bien sentado que el asunto no reside en ser joven o no serlo, sino en qué poesía hace cada cual. La prueba la tenemos bien cerca, pues nunca como ahora la ecuación joven = progreso ha tenido tanta implantación; ni siquiera en aquellos últimos 60 del pasado siglo, cuando ese aserto empezó a tener validez universal.

¿Qué ha venido a sumarse a tal criterio, en las últimas décadas, para que aquella expansión de la rebeldía juvenil de hace medio siglo haya llegado a tales extremos? Nada más, ni nada menos, que el regreso a la liquidación de la memoria, idea madre de la revolución. Y con ella, la sacralización de la actualidad, esa velocidad imparable que los medios y las nuevas tecnologías han inoculado en toda actitud reflexiva (a la poesía también, y parecía que no) para hacer culposa la más mínima voluntad de pararse a pensar. No es nuevo este vacío, esta nada de alrededor; su discurso chillón y desatentado, sus imágenes que se suplantan unas a otras, sin que nos dé tiempo a ver cuál es cada cual, y todas son la misma. La voz, que nunca suene poquito; da igual si mía o no: un decir general y

nunca respiración personal, espíritu y palabra que es la forma de su verdad. No deja de ser sorprendente que, con "Inversar", empezara todo en nuestro poeta, tal registra también Eugenio Padorno: un aparente poema burlesco que, sin embargo, contiene una intensa carga de pensamiento sobre el qué de la poesía, y sobre cómo se manifiesta la realidad que es. El ritmo, lo primero; pero para trabajar con él, a medida que la pluma discurre por el papel: ese pulso que, como el cabeceo de la nave, es "símbolo eterno del humano anhelo/ que burlado revive en esperanza".

Mas no es eso retórica, como los más jóvenes de entonces parecen recriminar a Domingo Rivero; y pruebas sobradas tenemos, en la fragmentación del propio ritmo, en el léxico que nuestro poeta hace surgir del habla (reconocimiento de lo coloquial que hay en tantos poemas); y, de manera muy particular, en el modo de cerrar los poemas, tantas veces inversado también, en el sentido que veremos a continuación. Un sólo ejemplo: "cuando su lucha por la vida acabe/ yo trabajando seguiré, si vivo". Nada de esto es prosa pálida, como dice el propio escritor (versos de doble ancho), que se quiere hacer pasar por poesía; ni escritura sin raíz, sin memoria: "yo no niego tu talento:/ el veneno está en el viento,/ o la simiente, tal vez". Advierto: no pretende el viejo poeta poner en solfa a los jóvenes recién llegados; deja en evidencia –eso sí, sin el menor reparo– ese engaño en el cual nunca cayó: una escritura asertiva y presuntuosa, con urgencia de fama y de gloriola. La suya, siempre, vivir en la verdad; un sustento sin engreimiento que trajo pensar y escribir: reflexión contenida en "Inversar", que parece banal y en modo alguno lo es. Parte de un supuesto error de su cocinera: esa mujer llama "inversar" al arte de hacer versos. Y el poeta reflexiona: ¿inversar?; no se halla lejos de "invertir": poner (o buscar) el revés de algo; un cierto desatino –concluye– que es "virtud alentadora/ de la burla cervantesca". A partir de ahí, la imagen que propone, por más seria, más vertiginosa: la selva invertida en el lago, en sus profundas aguas, como "en lo profundo de un alma". Pedro Salinas vendría a coincidir: "el mundo que está detrás/ en el agua se me aclara,/ y lo busco/ en el agua, con los ojos,/ con el alma, por el agua". Un segundo vivir, dirá Domingo Rivero ante el habla ruda de la cocinera que anuncia,

con “la palabra fresca/ –ocaso a un tiempo y aurora– (…) la decadencia/ y afirma, a la vez, la esencia/ de la eterna poesía”.

Insisto: no quiere nuestro escritor poner en ridículo a nadie, a ninguno; y menos, por joven. No tolera, sin embargo, y es más que evidente, la intransigencia de la cual alardean, como los de hoy, aquellos alevines de una “nueva poesía” que se creen en posesión de la verdad; y hace de su aguzada ironía, como señalé, el instrumento más eficaz de expresión poética; pero su comprensión también cuenta, por mucho que se la negaran –y protesta por ello: dice perdonarles “el frío que en mi alma deja” la poesía nueva que escriben; pero –y de nuevo aquel inversar que es invertir– no les perdona que, “por ella, también me dé/ frío releer la vieja/ y sobre todo la mía”. El debate, sin embargo, se centra en la madurez y su necesidad para que la escritura sea verdad: “depurar la obra”, no quedar en repentista, mero amanuense como los que hoy proliferan y miran con desdén a quienes se lo señalan, o señalamos, creyendo que no nos asiste la razón. Razón, la de Rivero: “de esto estoy seguro:/ como la fruta, el poema/ necesita estar maduro”. Y no quiero dejar de subrayar la precisión en la sintaxis del verso, tan eficaz para la métrica como para la intención de estas breves cuartetas que parecen de burla y no lo son. Ante el desprecio por el mayor, apela al doble sentido: “así juega a hombrearse con el grande el pequeño”; y lo mismo, a la (mala) costumbre de igualar por lo bajo, de hacer del decir vulgaridad, por extremada que sea la intención literaria, responde: “que hagan lo mismo de creer no acabo/ el león que se azota con la cola/ y el penco que se azota con el rabo”.

Preciso será volver, por un momento, a lo de más arriba: la coincidencia agustiniana que veíamos. Pues la razón última de la experiencia existencial que ambos escritores comparten viene a ser, tras el regreso a la provincia que lo es también a ellos mismos en tanto individuos; viene a ser –intentaba decir– la manera de manifestar una conversión. Entiéndase, naturalmente, el tránsito al ser completo. Que, en modo alguno, conduce a más seguridad sino a una mayor incertidumbre, porque de una búsqueda hacia más conocimiento se trata. En el caso de Agustín de Hipona, pasar

del hombre viejo (exterior, carnal, que muere) al hombre nuevo (interior, espiritual, que renace). Domingo Rivero –en ningún momento lo esconde– juega sutilmente con la máscara que la retórica literaria proporciona a la verdad, y de modo muy oportuno deja que sea su propia voz la que dé cuerpo al poema. Ni la anécdota ni la realidad que parecen sustentarlo (sea lugar, sea cosa, sea cuerpo incluso) importan; lo significativo será cómo ese yo, siempre presente, siempre explícito, en vez de morir –de una u otra manera– tiende a más vida, a pervivir en la palabra dicha, que es palabra dada. Se trata de una transformación imposible, si no se asume antes la madurez. Justo lo contrario de lo que hoy se tiene por gran conquista de la escritura, pero es engaño. La edad en Rivero –como pasa en san Agustín– no es cosa del tiempo, determina un espacio en donde al escritor le es dado tomar distancia y respiro para mirar, para volverse sobre sí y para pensar en los límites y carencias que lo constituyen como individuo y dan a su palabra verdad. No es la suya –y lo advierte de modo explícito Rivero– medida para ninguna otra poesía (lo que ahora piden tantos, creyendo que de ese modo solucionarán sus problemas); ni de ello presume en ningún momento. En el poema "Ellos y yo", de marzo de 1928, escribe: "Y entre el tonto disputar/ –entre su orilla y la mía–/ de la eterna poesía/ el río corre hacia el mar". En este caso, muy oportuna la imagen manriqueña, porque para dejarnos –y quedar– sin nada.

Toda una lección; pero no áspera, sutil; a la manera machadiana de los cantares y decires. Lección que obliga a pensar; poemas que conforman un breviario de obligada lectura, libro de cabecera imprescindible para más de uno y más de dos, hoy mismo, incluso entre los muchos que asoman al escaparate mediático, que publican sin tener qué y no paran de cacarear, autoconvencidos de que ocupan ya el centro de la plaza de la poesía, y sobre ellos confluyen todas las miradas; o que en el velador de cualquier café deslizan su libro, como quien pide, humilde, limosna. Pero mienten o, aun peor, se engañan. Ajenos siempre a los demás, desdeñosos de los demás. Así los señala Domingo Rivero: "Con acento despectivo/ me llamas incomprensivo,/ joven poeta, y a fe/ que es cómodo hablar así./ ¿Yo, incomprensivo? ¿Y por qué/ no me comprendes tú a mí?". Y por si poco fuera, añade: "Yo no

miento cuando juro/ que al leer tu poesía,/ por comprenderla, seguro/ estoy de su tontería". Se dirá: ¿insistencia del "yo", en quien tan reacio a ello se mostró siempre? Pero es que frente a él están quienes lo cultivan con todo esmero, y sólo para su provecho; quienes se afanan por hacer cuanto los medios les dicen que debe ser, y así salen todos iguales: "moda caprichosa", advierte también nuestro poeta; y esa "sorda canción/ no vibra en el corazón,/ y, al oírla, siente el mío/ tedio, en lugar de emoción,/ y en vez de entusiasmo, frío". No creo que deba añadir nada más. Mejorar no mejoraría a nuestro poeta; y con respecto a esos otros, tan cierto como Domingo Rivero estoy: no habrá palabra que los haga entrar en razón. ¿Comprenderán alguna vez qué ha de ser la poesía? Habrán de estudiar un poco más, todavía.

Viaje y escritura: vida y literatura

Hubo una vez —no hace mucho— un profesor que se llevó una buena reprimenda de un colega suyo, y tal vez por eso no muy amigo, al afirmar en público que la literatura no era más que una simple convención social. Instado por el otro a que se explicara, no cambió su gesto desdeñoso, de todo vale y no hay que echar campanas al vuelo por cosa tan baladí como la literatura, para responder que las obras y los autores valen lo que, en cada coyuntura histórica, o bajo el prisma de una determinada formulación estética, se dice que valen. Advierto que no soy ninguno de esos dos protagonistas de la escena; y que, desde luego, nunca sería defensor de tal idea, cuando menos, peregrina. Creo firmemente (es una de las pocas certezas que me parecen incontestables) que el valor de una obra o de un autor, aparte el *uso* interesado que en cada momento pueda hacerse de ellos, deriva de la posibilidad que tengan de ser leídos sin apelar a su contexto histórico o a los patrones estéticos que los sustentaron en origen ¿O es que tengo que retrotraerme al Renacimiento para leer a Garcilaso; o aceptar la importancia de la mística corno consecuencia del fervor contrarreformista, y nada más? Y pongo dos ejemplos que me han venido sin apenas pensar.

La anécdota viene al caso porque, con respecto a la literatura escrita en Canarias, me parece que hemos sido demasiado dóciles con la convención social que decía aquel profesor, y no nos hemos puesto a leer como es debido. Dóciles, a la hora de aceptar que las cosas son como se nos han dicho que son. Aquí debo entonar el mea culpa; pues también yo me he dejado llevar por las valoraciones establecidas, en vez de afrontar una lectura desprejuiciada, como últimamente intento hacer. Y si alcanzo a ver algún sentido en determinadas obras, si descubro la importancia de algún escritor, es en tanto que —leídos

desde hoy— pueden desvelarme la verdadera *diferencia* que aportan al vasto territorio de la literatura escrita en lengua española, por muchos avales críticos con que vengan precedidos. Es más, creo que una lectura así nos orienta por derroteros que no suelen ser los habitualmente recorridos hasta ahora, y apunta hacia protagonistas relegados, muchas veces, a un papel secundario en esa convención que digo. Empiezo a darme cuenta, además, que esa *diferencia* —que existe— no depende de la mayor o menor presencia del *tema canario* en dichas obras; la clave está en la actitud vital que allí se manifiesta y, de manera especial, en el modo de afrontar la escritura, la *disposición* verbal con que el autor entra en su obra y la culmina.

Voy a insistir en algo que repito demasiado; pero no me importa: Cairasco o Viana, en el principio, no son complementarios, por mucho que se diga. La obra del canónigo grancanario invalida el discurso épico del médico lagunero, porque —como con otro motivo escribió Eugenio Padorno— quiebra "el logocentrismo de la poesía y de la historia con la irrupción de un *hablar* fresco, inédito, que incluye el forcejeo con el pensamiento antimoderno, encarnado, con estricta disciplina, en la escritura de Antonio de Viana". ¿Hablar fresco —se me dirá— el verso elaborado y el imaginario desbordante de Cairasco? No importa: irrumpe en el espacio poético de su tiempo como *diferencia;* y nosotros, hoy, lo leemos (yo, al menos) tan vivo y nuevo como entonces. Esta trampa de la convención se hace más evidente, si cabe, cuando nos aventuramos por el siglo XVIII. Confieso que, hasta hace poco, yo no había dedicado especial atención a los escritores ilustrados; me bastaba con aceptar la palabra de otros que me aseguraba la notoria significación que, en el conflictivo Setecientos español, tenían autores como Viera y Clavijo, los Iriarte, Clavijo y Fajardo…

Pero he empezado a leer, y he visto –por ejemplo– muchísimo menos atrevimiento crítico del que siempre se ha dicho (y del que yo mismo he dicho, siguiendo a quienes lo dijeron). He visto muchas más dimisiones que compromiso; lo que se compadece muy bien con ese miedo al riesgo que paralizara a tantos escritores insulares, cuando ya habían situado su palabra

en posiciones muy ventajosas para que su *diferencia* pudiera irrumpir sin desdoro (y en algunos casos con indudable notoriedad) en el discurso literario de lengua española. He visto, en fin, pocas actitudes que supongan una verdadera quiebra de aquel "logocentrismo de la poesía y de la historia", traducida en un "*hablar* fresco, inédito", como refería Eugenio Padorno. Y las existentes apuntan —no me cabe duda— en dirección bien distinta a la tan repetida por historiadores y profesores y críticos. Yo no veo —y puede ser deficiencia mía — que el valor que se ha otorgado a los escritores canarios más celebrados del Setecientos coincida con lo que, luego, su obra nos ofrece. Ando, en estos momentos, por las laderas de la poesía, recorro sus tan sugestivos senderos, y no sé si tendré la fuerza y paciencia necesarias para reconocerlos como es debido; y para explicarlos con la imprescindible suficiencia. Ahora me he visto en la obligación –cierto que yo mismo me la he impuesto– de asomarme también a la prosa del XVIII, a un cierto tipo de prosa muy dieciochesca –diarios de viajes y cartas– y, hete aquí que aquella impresión mía se confirma, además de abrirme nuevos caminos para mi exploración por la poesía.

Adelanto que, para mí, el siglo XVIII se constituye —en términos generales, y desde luego en el caso concreto de Canarias— como una entidad histórica mucho más compleja y contradictoria de lo que habitualmente se dice, al zanjar el problema apelando al *uniforme* de la Ilustración, o del despotismo ilustrado, para reconocerla sin esfuerzo. Un siglo que ni un siglo duró, mordido en su comienzo por la llama fulgurante del barroco y liquidado, en su último tercio, por la otra —devastadora— llamarada de la Revolución. Fue un tiempo fronterizo y, en consecuencia, convulso, diverso, que se resiste a ser formulado de manera tan simple. Por esa misma razón, no puedo aceptar una imagen del Setecientos canario, condicionada por ese modelo general, aunque sólo sea para contestarlo. Se dice: el siglo XVIII introduce la necesidad de un saber empírico, donde ciencia y técnica (aún rudimentarias) otorgan carácter objetivo al conocimiento; lo meramente especulativo y la libertad de la imaginación en las formas literarias —prosa o verso— se considera territorio extranjero, cuando no obstáculo, para aquella voluntariosa fe

en la razón. Lo que se dice. Y se nos ha obligado a creer que se trata de un tiempo donde crece y se desarrolla un saber de experiencia, fruto del examen en detrimento de la creación. Pero leyendo con cuidado se descubre que ambas tendencias no se enfrentan —hostiles— sino que se integran, aunque de manera muy peculiar.

Esa curiosidad científica –o "fantasía científica", como no sin razón la llamara Dilthey– busca cambiar la relación del individuo con el mundo. No recuperar, simplemente, la *armonía* clásica; reflexionar sobre el modo en que el orden natural afecta al orden orgánico del ser y del saber. Se desvela así un compromiso de conciencia: lo existente no será aceptado sin examen previo; la expectativa ha de ser la actitud del individuo moderno; y la relativización de la verdad, su instrumento capital. Si leemos con atención, insisto, descubrimos que la abstracción conceptual ha dejado su lugar, en el juego del pensamiento, a la oportunidad de conocer desde una individualidad que piensa, y de ahí que su ser se halle reflejado en la materia que observa y estudia. Saber no es ya poseer, sino una forma de atrevimiento y riesgo permanentes: una entrega a esa conciencia moral que gobierna al individuo. Y ello puede observarse, sobre todo, cuando —como en el caso de Canarias, y también de Hispanoamérica— la historia no se ajusta a la periodización europea. Sin Edad Media, la escritura literaria de las Islas se inicia con el sentido individual y culto prevalente en el Renacimiento, y Cairasco será barroco antes que Viana, o que los mismos poetas de La Palma, tan conceptistas ellos; y no es extraño que nuestro siglo XVIII comience con un poema gongorino —todo lo contrahechura o plagio que se quiera: eso es irrelevante— que no deja de ser *ilustrado;* y con un autor zafado de todo recato de razón, que impone su experiencia existencial (muy apasionada, por cierto) a la escritura que habrá de contenerla.

Porque el lenguaje no es simple instrumento de uso. Puede que no exista ya la *relación entrañable* entre individuo y palabra, que se prescinda de ese *íntimo contacto;* pero no puede soslayarse, de ninguna manera, el hecho de que aquella voluntad de conocimiento reflexivo, y de ahondamiento en la conciencia, exige precisión antes que mera funcionalidad en

las formas verbales que se manejan. Decir, por ejemplo, que es una época de prosa más que de poesía, porque es tiempo de crítica y no de creación, es sólo una media verdad. Por descontado, no es poesía una obra científica o crítica que usa el verso como forma; tampoco es obra narrativa la prosa memorialística, los diarios o cartas que caracterizan la literatura del tiempo. Pero deben habilitarse otras perspectivas de lectura; debemos operar con otros mecanismos de abordaje a estas obras y a estos autores, si queremos entenderlos como es debido. Y lo mismo que *Primero Sueño* fue el texto fundacional de la literatura hispanoamericana, en un barroco que ya no era peninsular, dígaseme si *Alocución a la Poesía,* de Andrés Bello, no confunde crítica y creación para determinar cuál sea el lenguaje que caracterice aquella *diferencia,* en un tiempo que precisa el andamiaje de la razón para sustentar el edificio de una identidad nueva, que apenas empezaba a construirse. ¿Cómo aplicar, entonces, los esquemas definitorios del neoclasicismo o del prerromanticismo, o incluso del propio romanticismo, al ordenar y valorar tales obras, tales actitudes literarias?

Vuelvo al caso de Canarias: no valen equivalencias cronológicas con el canon literario peninsular; pero tampoco podemos desplazar en el tiempo aquellos modelos, apelando al desfase del Archipiélago a la hora de recibir —dada la distancia geográfica— los bienes culturales de cada época. Por mucho que se diga, no es así. Y no sólo pasa con el siglo XVIII (piénsese en el *diálogo* que Cairasco mantiene con la obra de Torcuato Tasso), pero sí es en el Setecientos cuando más evidente resulta la fácil comunicación cultural de las Islas con el mundo. Porque si alguna peculiaridad define la vida del Archipiélago, en ese momento, es la natural integración del elemento extranjero en aquella sociedad; integración que genera formas de convivencia que no prescinden ni del trato con las ideas ni de la aceptación de creencias y prácticas religiosas diversas; sin olvidar las uniones familiares con canarios y los viajes constantes entre las Islas y los países de procedencia. Desde los albores del siglo, nuestros escritores estuvieron muy al tanto de lo que suponían los nuevos tiempos y las nuevas ideas; más o menos clandestinamente, los libros más atrevidos y prohibidos llegaban hasta Canarias gracias a

las muy activas relaciones comerciales que se mantenían con Europa (¿no andaba Viera y Clavijo en trato semisecreto con contrabandistas de libros?). Si de desfases hubiéramos de hablar, lo que advertimos es un adelanto de las ideas ilustradas en el Archipiélago con respecto a la Península; al menos, son recibidas y asumidas con una actitud —una mayor naturalidad, diría— muy diferente a la que allá se observa: "los ilustrados españoles (Feijóo y Jovellanos) titubearon a la hora de comprender la razón moderna como principio universal, de definir hasta sus últimas consecuencias la secularización de la cultura" (Eduardo Subirats). Los ilustrados canarios quizá no sean tan sabios; más bien, las nuevas ideas se resuelven en ellos como práctica existencial: viven su momento y quieren reconocerse en él. Más literatos que eruditos; más novelescos, incluso, pues esa peripecia vital que digo resulta más significativa que los esfuerzos intelectuales que despliegan Feijóo o Jovellanos (con quienes, por cierto, siempre comulgaron) para dar luz al oscuro desván del pensamiento español. El siglo XVIII canario es *ilustrado,* no hay duda; aunque en las Islas la Ilustración no se dé en estado puro, o con lo que se presupone es su pureza: resulta evidente la aceptación de ese principio universal, de esa secularización de la cultura, sin que ello suponga un cambio traumático. Se desarrolla un conflicto con la necesidad de reconocimiento identitario; sus escritores, predicadores de tesis heresiarcas (dijo Lezama Lima de los americanos) que dan un salto sin red, previo a toda reivindicación política (se las tuvieron, una y otra vez, con el Santo Oficio); todos manejan con esmero las formas de la prédica y la enseñanza, pero su discurso se impregna por igual de peripecia novelesca y de asombro poético.

Identidad nueva que es una *forma* nueva de ver (y de verse en) el mundo; una nueva *forma* de escribir y de verse, por tanto, en un lenguaje cuyo referente será siempre la poesía, en paralela propuesta —y en algunos casos anunciándola— a la de aquellos *predicadores* americanos. Si el vizconde de Buen Paso va a Góngora es porque se sacude la norma, y no con liviana irracionalidad, sino con una premeditada doblez que habla barroco para decir ilustrado. No es la suya retórica de escritor torpe que copia el modelo agotado, o decadente; es

una forma de introducir lo existencial (más que lo emocional) en el discurso premeditadamente utilitario de la Ilustración. Lo que, más tarde, hace Viera y Clavijo con la historia y la naturaleza de las Islas no se halla muy alejado de lo que haría Andrés Bello con la naturaleza y la lengua americanas: no ser fieles a la precisión científica, manejar la ciencia con sentido diferenciador, y determinar así los perfiles de una subjetividad colectiva.

Pero vengamos al tema que nos ocupa en esta ocasión. En contra de lo que pudiera parecer, no limita ni cierra perspectivas; al contrario, abre nuestro campo de visión hacia copiosas y siempre sugestivas posibilidades de alcanzar un conocimiento abarcador, y sobre todo veraz, del siglo XVIII en la literatura canaria. Además, como apuntaba más arriba, nos desvela los errores de aquella convención y nos permite valorar, en su justa medida, la *diferencia* que los ilustrados canarios aportan al complejo debate de las ideas y al hallazgo de una forma literaria adecuada al mismo, que en ese momento resultan fundamentales. Y el asunto que reclama mi atención es el viaje en tanto que experiencia existencial que se hace experiencia verbal. Nuestros tres personajes, y por circunstancias diversas, hallarán en el viaje su destino. A partir del seno o matriz insular —esa fijeza sedentaria—, Cristóbal del Hoyo o José de Viera y Clavijo o Graciliano Afonso afrontan la experiencia de su reconocimiento desde la indefinición del nómada, como un vacío que se disponen a llenar yendo hacia él sin importarles el riesgo que supone. Para el primero, el viaje como una forma de nacimiento; con premeditada voluntad de realización, en el caso de Viera y Clavijo; empujado a la supervivencia del exilio, Graciliano Afonso. Fuera a través del mar incierto, en donde les va la vida, fuera en la opulencia de la Corte, que aguarda con sus solicitudes, los tres abordan espacios inéditos que les exigen una nueva relación, que favorecen su distancia reflexiva, que les permitirán reconocerse como individuos, en lo personal y en lo intelectual.

El viaje, una aventura de formación, que dijera Goethe y que fue una de las experiencias básicas para los intelectuales del Setecientos, tendrá para nuestros tres protagonistas (que

señalan, por cierto, las tres articulaciones del siglo) una particular significación, en tanto que insulares necesitados de tal contraste para ser, y para explicarse la confrontación que mantenían —con mayor o menor encono— con el estrecho territorio, geográfico y político y cultural, que habitaban, y con su no menos difusa o perdida razón histórica que desean definir. Viaje para observar y para pensar (el tempo demorado del itinerario lo favorece); viaje para desprenderse de esos prejuicios que los atan umbilicalmente a su origen, y renovar así —y relativizar, a la usanza del siglo— su relación con el mundo. En cierto modo, la experiencia de la novela; no en vano todo viaje se halla indisolublemente unido a la necesidad de volver para contarlo: se deja la casa del padre para ser y para responsabilizarse de lo que uno es, para realizar la existencia en libertad y con plenitud, sabiendo que se va a la aventura, sin protección. Pero si se regresa para contarlo (o se regresa, al contarlo) es porque con ello se quiere hallar significado a la experiencia cumplida. No es un mero pasatiempo este viaje, ni una ansiosa acumulación de datos; de él importa lo que ha servido para prolongar la vida, proyectándola en aquella novedad descubierta; del viaje importa que sea testimonio de aquel atrevimiento donde se ha enriquecido el espíritu del *peregrino,* al impedir que las sombras de su temor o de su retraimiento lo confinen al reducto de su soledad. Y digo *peregrino* en su doble acepción: extraño o extranjero, raro o distinto en las tierras por donde camina; quien busca principio para dar sentido a su existencia. Pues conocer lo otro es amarlo, y amarlo supone conmemorarlo; que la memoria de lo nuevo se una así "a la memoria particular del viajero, a la memoria del lugar" (Emilio Lledó), para que ésta adquiera una nueva dimensión, o se ilumine de forma inusitada.

Y si he seguido los viajes del vizconde de Buen Paso, de Viera y Clavijo y de Graciliano Afonso es porque, gracias a su convivencia con lo otro, y al modo especial que tienen de contarla (esto, sobre todo), se percibe el verdadero lugar que cada uno tiene en el Setecientos canario; y más, se descubre (yo he descubierto) que el personaje definitorio de esta *diferencia* insular no es, como se ha venido repitiendo hasta la saciedad, el arcediano de Fuerteventura y su vastísima obra, ni

tampoco Graciliano Afonso con su fructífero activismo político y reformista, sino precisamente aquel don Cristóbal del Hoyo, tenido siempre por frívolo y libertino, que —como dijo el propio Afonso en alguna ocasión— sólo hacía "chistes y gracias poéticas". Bien a la vista está que no es así, cuando nos detenemos en la peripecia de su viaje y, de manera especial, cuando observarnos que la suya es una voz muy personal y que su obra, por ello mismo, responde como ninguna a aquella *diferencia,* en tanto interfiere el discurso canónico de su tiempo, permitiéndole ser un adelantado de la quiebra definitiva del logocentrismo histórico y literario que se observará más tarde en los ilustrados periféricos, como el mexicano fray Servando Teresa de Mier o el sevillano José María Blanco White; por no hablar del cáustico acento de su crítica, preludio indudable ya de los artículos de Larra.

Ilustrado, nuestro buen vizconde empieza por concebir, sin embargo, un extenso poema gongorino, *silva* del mar enmarañado y tempestuoso por donde —sin reprimir su *locura* — escapa de la prisión de Paso Alto para arribar a la isla portuguesa de Madeira. Huye, desde luego, del enredo familiar y sentimental que lo tiene preso, pero también sobre todo del orden y seguridad que su condición aristocrática le impone; huye, en fin, de la isla y de la existencia cerrada que allí sería su destino: aunque *naufrague* (y lo expresa sin asomo de pudor, sin que el poema disfrace o disimule la derrota), quiere ser, y reconocerse, en esa reflexión, en esa visión especular que con la fuga comienza, "medio mortal, medio vivo". Nada importa si el poema es copia o contrahechura (eso se dice livianamente, para que se entienda demérito); el poema es el viaje, pero es —por encima de todo— el verdadero lugar de nacimiento del escritor: allí reconoce, por fin, quien es gracias a aquel otro recorrido imaginario (y a lo mejor no tanto, si nos fijamos) del *náufrago* que también Góngora había sido. Al mismo tiempo, el poema es un cuerpo de palabras, y el escritor recién nacido identifica en ellas su voz propia, su nuevo lenguaje como nuevo ser. Voz que no claudica ante el utilitarismo del tiempo, pero que no por ello pierde un ápice del calado reflexivo y crítico que la Ilustración había desvelado. Razón y examen operan aquí bajo la encrespada superficie de un Barroco ya asimilado, no simple remedo de la

escritura culterana: ordenado itinerario que de la noche y de la esclavitud saca al individuo hasta el sol y las verdes montañas de otra isla (doble de la primera) que lo acoge; camino que no es sólo anécdota de singular atractivo, pues penetra en aquel bosque intrincado del ser y toca fondo en la "cóncava cueva del tiempo", espacio matricial del nuevo individuo, doble de su principio primero (otra *selva* que no se nombra, morada montaraz que fácilmente identificamos), al que no desea renunciar.

Entregado a la incertidumbre del mar —por eso, *peregrino* sobre náufrago—, el temporal lo ha conducido hasta su destino: ser y palabra liberados de toda prudencia y de todo dictado, lanzados al aire del canto. Ya el mundo todo será "patria propia", porque "es terrible desaliento y bajeza es de ánimo vil, contentarse con vivir y con pisar solamente aquel suelo que ocupó la cuna y que la sepultura ha de ocupar". Así dice nuestro personaje. Búsqueda personal que es también búsqueda intelectual, aprendizaje; uso privado de la razón, que dijera Kant, porque aquí es asunto de experiencia no de teoría; ejercitación social que se encamina a la realización del individuo, frente a la "condición esencial del pensamiento ilustrado español: la separación de la crítica o de la ciencia como representación con respecto al conocimiento como experiencia subjetiva individual" (Eduardo Subirats). ¿O no es conciencia de la fragilidad de esta libertad lo que asoma, a cada paso, en *Carta de Lisboa,* donde aquella voz personal del vizconde ya ha asumido su forma, es escritura, sin el obstáculo de tanto compromiso y tanto prejuicio, sin la exaltación retórica del imaginario barroco? Examen y explicación, aunque no por ello eluda tropezar "en el precipicio"; aunque no lo libre de la confusión "en la consulta de mis almohadas". Escritura, pues, de donde no se hallan ausentes ni el dolor ni el desengaño, donde el análisis y la crítica repercuten en la emancipación deseada.

Como Galdós, el vizconde: sale de la isla y mira cuanto ve —en Lisboa primero, luego en Madrid— con perspectiva insular: no es extranjero, pero sí distinto; y habla con otra lengua que no es la convencional de la literatura. La imitación fue comunión, en el poema de su nacimiento; lo coloquial, ahora,

una singular respiración para la prosa, pues tampoco hay seguridad ni protección en la Corte por donde anda don Cristóbal del Hoyo como pretendiente. No menos turbulenta esta segunda singladura para quien sigue siendo un disidente dentro de un estatus social de privilegio, en medio de una diversidad de discursos "con que se confunde la verdad, triunfa la aprehensión, imperan los caprichos y sólo el juicio prudente reconoce que en esta vida todo es verdad y todo es mentira". Como Galdós, decía. Que hubo de encontrarse en medio de una burguesía que aún no lo era y de una nobleza que ya había dejado de serlo, "comiéndose los unos la sustancia de los otros, respirándose y manteniéndose con mil trabajos en aquel líquido medio corrompido".

Error ha sido, y pertinaz, limitar la lectura de la *Cartas* del vizconde (desde Lisboa o desde Madrid) a su escrutinio temático, o justificar por fuerza (también se ha hecho tanto con Galdós, por cierto) la vinculación canaria del escritor, detectando cualquier alusión, por mínima que sea, a las Islas y a sus gentes. El asunto es otro, si se quiere valorar en su justa medida esta obra, al tiempo que desvelar la filiación *diferente* que, como canaria, tiene en el contexto literario de la época. Dije que el vizconde proyectaba otra mirada sobre la realidad que encuentra durante el viaje, próxima por igual a la peripecia novelesca y al asombro poético; dije que era otro su lenguaje, zafado de toda corrección funcional. Pero hay algo más: ha elegido un género —la carta— que responde al espíritu de un tiempo, dado al intercambio conversacional y al debate de ideas, a la urgencia por recibir noticias y novedades… Y no la carta personal o privada, sino aquella que se escribe con voluntad de lectura pública; lo que no obsta para que el vizconde mantenga ese sentido dialógico movido a la curiosidad, para que determine la identidad de su corresponsal de esta manera: "un amigo canario, muy cercano". Podría pensarse: una servidumbre a la convención del género; pero no da nombre a su amigo y, además, no se trata de un visitante extranjero, como era casi preceptivo en el género (pensemos en el Ben Gaze, de Cadalso).

Hay una tal cercanía entre el autor y su amigo, una identificación tal, si se me apura, que debe ponernos en

guardia sobre si el vizconde no continuará de esa manera el desdoblamiento que ya actuaba en el poema que dijimos le sirvió para nacer. Porque ese amigo íntimo se vuelve contra toda ingenua preocupación por lo insular, es también autor de décimas procaces y hasta, sin ser cobarde, ha huido de aquel *paraíso* ocupado por la administración colonial. Cercanía y amistad y desdoblamiento que caracterizan el personaje de Alejandra, aquella aventurera libertina de la misma *Carta de Lisboa,* que es mujer al revés dentro de la sociedad de su tiempo, como el propio vizconde en la disidencia de su condición aristocrática. Y en la *Carta de la Corte de Madrid,* el mismo juego de espejos; multiplicado ahora con la presencia de ese *editor* del texto de don Cristóbal del Hoyo, don Gonzalo González de San Gonzalo, añadido al amigo que le pide nuevas "de lo que siente de la Corte de Madrid", y al cual (este último) el autor coloca siempre en el trance de hacer su propio juicio sobre aquello que le cuenta, o sobre las opiniones y críticas que el vizconde deja a su libre arbitrio. Por todo ello, la verdadera disposición crítica viene dada por esa conciencia de ser otro, sin dejar de ser él mismo, que el escritor manifiesta constantemente, y que le confiere su condición de *peregrino* en aquel mundo nuevo que habita; rareza del insular que le proporciona una inédita perspectiva sobre cuanto sucede a su alrededor. De ser extranjero, las cosas hubiesen sido mucho más simples.

Por eso, la narración de su viaje no se limita a una mera suma de datos, a un aséptico testimonio: análisis demorado, y en profundidad, de una verdadera peripecia; observación de lugares y personajes con curiosidad microscópica, "no a ojos cerrados y sin examen (como las viejas, los muchachos y los tontos)". Madrid, *por dentro.* Para que se manifieste su condición fantasmagórica (presunción, derroche del gasto, modorra intelectual, juego de intereses), todo *droga y embuste, y* no menos, para mirar a quienes por la ciudad pululan, buscando acomodo en aquel escenario, como el pretendiente insular en Corte, al cual describe con implacable exactitud: "semblante almibarado como aquel que va a pedir prestado, y bajando la cabeza como fraile al Gloria Patri"; que a todo responde "que está muy bien y, con ese solo bien y haberse explicado muy mal, queda muy gustoso, y en el primer navío

pide albricias al Cabildo del suceso"; que debe aprender a "habla con brío y (…) representar sin miedo", en vez de encerrarse en su limitada torpeza, gastando cuanto le dan y lo que es suyo: retrato del canario apocado en la Corte que el vizconde avisa ya que debe cambiar, si se desea acabar con el desconocimiento que de las Islas se tiene allí. Hasta qué punto ha resultado profética su advertencia, para el toma y daca de los políticos e intelectuales canarios en la capital, entonces y ahora; para abolir, de una vez por todas, esa inexplicable inferioridad que muestran y a la que contribuyen con su voluntario retraimiento y su extraña desconfianza con respecto a sus valores. ¿Lo sabía tan bien el vizconde por su aguda observación, o es que esa fue también la situación propia a la que hubo de hacer frente?

Importa, desde luego, lo que ve; pero mucho más lo que vive y, sobre todo, cómo lo expresa. Lo visto es aquí lo vivido; porque a ello se entrega, en ello se integra, pero no buscando acomodo y seguridad, sabiéndose uno más en la batalla incierta que libra con el conocimiento que nunca es posesión, como no lo es la escritura: "duda, reflexiona, consulta y determina: porque partir siempre desbocado, y volar sin detenerse siempre, es de caballo sin rienda, y de pájaro sin luz". No quiere dar una interpretación, desea abrir un debate entre lo real y lo posible, con la misma actitud romántica derivada de la manquedad de la Ilustración, que ha de mover más tarde la prosa de Larra. Importa, pues, su prédica arriesgada y diferente, capaz de desmontar los mecanismos que frenan la modernidad; su discurso crítico, incluso sobre la falsa religiosidad (largo exordio ayudado con citas de san Pablo, de la patrística, de Eckhart y otros), frente a la tibia posición que él mismo observa en Feijóo: "prudencia justa de hombre literato, que no quiere que le rayen una coma, lo que a mí no me sucede". Importa, en fin, la lengua agitada por las alternativas del habla, sugeridora y alusiva, nunca asertiva, y por ello subvertidora del discurso engolado tras el cual se parapeta aquella fantasmagoría de Madrid. Al vizconde no le duelen prendas ni los juegos de palabras ni el humor, algo más siempre —y mucho más sutil— que el simple ingenio chistoso que le adjudicaban.

Al menos en dos ocasiones, el vizconde de Buen Paso hace explícita mención a la incomodidad que sufre en aquella ciudad con tufos de aldeón. Infierno —la llama— que reconoce sin llegar siquiera a "introducirme en la carbonera (…) ni en los desvanes", quedándose "más afuera un poco, en los salones del engaño". Dice primero: "Dios me saque de aquí cuando me convenga". Y más adelante: "es muchísimo mejor por fuera, y cuanto más fuera mejor". No hay que deducir por ello que don Cristóbal ansiara dejar la Corte y volver a Tenerife. Porque conocemos su sabiduría como escritor, aquel matiz circunstancial ("cuando me convenga") y que el deseo de estar fuera dé paso a las magníficas descripciones, de Aranjuez, de El Escorial, de La Granja, con adecuado y preciso estilo que define la personalidad de cada uno de esos lugares, su atmósfera antes que su anecdótica monumentalidad, nos previenen de que regresar a las Islas no era algo perentorio para nuestro escritor. Hasta 1751 no abandona Madrid, para establecerse en La Laguna, diecinueve años después de su rocambolesca fuga y a los setenta y cuatro de edad. El vizconde no vuelve en busca de refugio y calma; tal vez, obligado por la necesidad de poner en orden su desmedrado patrimonio. Su regreso no es regresión; nuestro personaje mantiene la actitud colisiva que define su personalidad, lo mismo en la Tertulia de Nava, de la cual sería figura principalísima, que en el último proceso a que lo sometiera el Santo Oficio, con la exigencia de trasladarse a Las Palmas, en donde padecería nueva reclusión, en el convento de San Agustín. Ha regresado. Pero no para morir "sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía". Cumplida su experiencia que es su obra, reconocida su identidad en aquel viaje que, aun *naufragio,* supuso una forma de llenar el vacío al cual se vio empujado para ser.

Muy otro el viaje de don José de Viera y Clavijo. Movido a él por su interés personal, se desplaza a Madrid con el propósito de editar su *Historia,* y con la premeditada intención de conseguir notoriedad en la Corte. Entra así al servicio del marqués de Santa Cruz, de cuyo hijo será preceptor. Desde esa posición social conseguida, se aplica al estudio y a la actividad intelectual, más científica que humanística, más funcional que

ideológica. Uso público de la razón, el suyo; es asunto de posesión y conservación del saber, más que de experiencia existencial: objetividad del conocimiento antes que conciencia de sí. A diferencia del vizconde, que por aristócrata tiene ganada esa posición, Viera —que la ha perseguido— capitula cuando se siente protegido por su benefactor, y anuda compromisos con quien ha hecho realidad su nuevo estado; todo el riesgo y vitalidad desplegados en su etapa lagunera (ilustrado activo en la Tertulia de Nava, en los *periódicos* que redacta, en su trayectoria como orador religioso) se transformarán, una vez instalado en Madrid, en una actitud más bien dócil y servicial. No fue, pues, un hombre de aquel siglo de "empresas atrevidas", como él mismo lo denominó; su viaje lo hará más comedido y más contemporizador. En consecuencia, Viera no afronta en él su nacimiento como escritor, ni busca una voz propia que lo caracterice; satisfecho con la seguridad que le ofrece el saber científico, no se arriesga por los despeñaderos y dudas que transitó, voluntarioso, nuestro *peregrino* don Cristóbal del Hoyo: "su tono no es especulativo sino pragmático, y antes pretende imponer una actitud intelectual que construir estrictamente un saber empírico", como dice Eduardo Subirats del padre Feijóo, a quien Viera tendría como referente indiscutible desde sus años juveniles.

Comprensible, por tanto, que para *contar* sus viajes, Viera y Clavijo opte por la forma de diario: un modo de mirar aséptico y exterior (nunca por *dentro,* como el vizconde); ni aplicó el microscopio, como éste, a la observación del nuevo lugar, para "con él, con su luz y con [un] desapasionado examen, llegar a su conocimiento". Acumula datos, pero elude todo juicio personal, o lo da apenas de una manera atenuada, que no lo compromete demasiado. En la relación que el escritor establece con su nuevo contexto cultural, social y hasta geográfico, cuentan muy poco los asuntos cruciales que se debaten en su tiempo: nada, por ejemplo, sobre "el pensamiento moderno (…) o las cuestiones económicas y políticas" (Victoria Galván); se muestra siempre fiel al orden establecido del cual participa. Por todo ello, dos cosas afectan a los fundamentos de la escritura en que da testimonio, de sus viajes. Una, la neutralidad de su perspectiva: al no sentirse

otro, sus diarios no mostrarán *diferencia* alguna; al no entender aquellos lugares que visita, o en donde reside, como espacios de reconocimiento personal, el itinerario no es peripecia en la cual su imagen, al desdoblarse, haga visible y suyo, simultáneamente, lo que sabe de sí y cuanto de extraño o desconocido a su propia realidad pueda revelársele en la nueva experiencia. Otra, y derivada de la primera: su viaje no será salto ni entrega que amplíe y complete su personalidad; y su conocimiento de *lo otro* no se traducirá en amor por ello; su memoria no se une lo suficiente a la del lugar encontrado como para establecer ese diálogo crítico que todo ilustrado exige siempre a su experiencia del mundo.

Dos son los viajes (aparte su desplazamiento a Madrid) que Viera *cuenta* en sus *Diarios;* y en ambos, esa misma distancia con respecto a la experiencia, que no es crítica sino evasiva. Ambos itinerarios, además, los cumple en compañía y al servicio de su benefactor. Cuando lo sigue, en la visita que Santa Cruz hace a sus posesiones en La Mancha, nada parece sorprender al escritor canario, ni el paisaje, ni las gentes, ni las formas de vida; tan diferentes para un insular, y hasta exóticas, si se me apura. Viera ni curiosea ni se asombra cuando, por ejemplo, oye la música o el habla del lugar, de las que apenas subraya ciertos aspectos tópicos. Y al no aplicar su propia mirada, tampoco hallamos un lenguaje propio, una escritura personal, que nos trasmita tales impresiones u opiniones. Por eso, el diario del viaje a La Mancha se resuelve en un mero relato de lo pintoresco, un simple cuadro de costumbres, donde Viera parece aceptar las cosas como son y las adorna con sus rasgos más típicos. En realidad, un viaje propagandístico, en donde el escritor ejerce de puntual cronista de las bondades que el marqués prodiga por toda la comarca. No puedo, pues, entender —como se ha dicho— que la exaltación del palacio del Viso o la manifestación del placer que causa a nuestro escritor "un mundo como éste", en donde todos los súbditos rinden tributo de reverencia a los ilustres visitantes, sean manifestaciones irónicas de una crítica social que presuntamente hace nuestro escritor. No parece tampoco, la suya, una mirada *diferente,* de verdadero ilustrado, cuando celebra el mínimo progreso industrial o las supuestas mejoras

educativas con las cuales el marqués parece haber favorecido a su gente.

En la misma tesitura, el diario de sus viajes a Europa. De sus dos amplios desplazamientos —que le llevaron meses— sólo parece interesarle la relación de datos más bien anecdóticos, la referencia a determinados contactos científicos (su aprendizaje en París) que le fueron de especial utilidad; pero, de nuevo, "carece de reflexiones críticas (…) se limita a transcribir sus observaciones" (Victoria Galván). Significativo parece que, por ejemplo, de Voltaire haga apenas una descripción de su apariencia exterior —con notable habilidad y precisión, eso sí. Se suele justificar tal cortedad aludiendo al temor que podrían causarle los fiscalizadores de las nuevas ideas, o a la prudencia derivada de la situación tan comprometida en que se halla con respecto a Santa Cruz. Eso nada explica; porque, a fin de cuentas, nada hay en esas observaciones que mueva al debate de ideas, nada que suponga examen de razón o verdadera perspectiva crítica. Y como sucedía en el recorrido español, Viera y Clavijo parece especialmente atraído por todo cuanto supone ceremonia o ritual del poder: si, en La Mancha, daba puntual referencia del cortejo y celebración populares con que se seguía al marqués, manteniendo un estricto orden de prelación, ahora —y sobre todo, no por casualidad, en el viaje a Italia— se detiene con indudable fruición en la teatralidad y escenografía de las recepciones y ceremonias sociales y diplomáticas, cuyo aparato y grandiosidad no dejan sitio a la observación de otros asuntos que tendrían mayor interés. Y lo mismo en la descripción de edificios y monumentos: la opulencia exterior domina sobre toda otra cosa.

La lectura de estos *Diarios,* que dan el mismo valor a lo nimio y superficial que a asuntos de mayor envergadura, resulta premiosa e intrascendente; y sucede así porque nada aportan del contraste del individuo Viera y Clavijo con el mundo que va observando y mostrando; porque nada hay, tampoco, de su *diferencia* insular, ni en la actitud ni en el lenguaje. Viera acepta cuanto encuentra, sin más consideraciones, sin que sea motivo para una atenta reflexión. Ni somete la realidad a examen ni aplica la razón como experiencia de conocimiento; no desarrolla tampoco un análisis de su propia peripecia, de

manera que alcance una situación más atrevida en cuanto a los límites del pensamiento o a los abismos de lo personal, cual había sido el empeño y conquista del vizconde de Buen Paso. Las intenciones de Viera y Clavijo habrán sido, y no podemos dudar de ello, las de un ilustrado que busca ampliar su conocimiento del mundo, y aportar esa luz al oscurantismo de una sociedad renuente a lo que, desde fuera, se imponía con la contundencia clarividente de la razón y de la ciencia. Ahora bien, el resultado literario es otro, a causa de esas circunstancias que lo obligan a no arriesgar demasiado en el envite. Oportunidad perdida, su viaje fuera de las Islas; y no por torpeza, sino porque no pareció interesarse por establecer puentes de diálogo entre quién es él y qué ve durante esos años.

Casi todos los estudiosos de nuestro arcediano, tratan de justificar ese desinterés ulterior, de quien había sido tan pugnaz y colisivo en sus años tinerfeños, indicando que donde ha de verse su verdadera actitud crítica es en sus cartas. Pero las de Viera son cartas privadas, no escritas, por tanto, con voluntad de hacerlas públicas, como sí lo eran las del vizconde de Buen Paso. Al leerlas, sin duda, se trasluce mayor atrevimiento crítico (de modo especial, en sus opiniones sobre la Corte) y más descaro en el lenguaje; en ellas manifiesta su propia voz, su personal respiración de la palabra; pero ni lo uno ni lo otro repercuten en la construcción literaria que Viera y Clavijo desarrolla paralelamente. Pudo siempre más su terror y cortedad, su miedo a perder la situación de privilegio que había logrado conseguir (hasta para la lectura de libros prohibidos se cuidó de pedir licencia papal, aprovechando su viaje a Roma, cuando los había leído con fruitiva clandestinidad en Tenerife). Dichas cartas, además, contienen una crítica más radical hacia la sociedad y hacia las personas, y son mucho más elocuentes en lo que atañe a la modernidad de nuestro autor, en los primeros plazos de su estancia en Madrid, cuando aún no habría anudado los compromisos que iban a condicionar su posterior acercamiento a la realidad que lo rodeaba en su nuevo estado.

Con todo, las cartas que mayor relevancia tienen, para el conocimiento de las ideas del ilustrado Viera, y para desvelar

su actitud reflexiva y examinadora, las escribirá desde Las Palmas, una vez regresado de forma definitiva a las Islas. Hacia 1782 había conseguido su nombramiento como arcediano de Fuerteventura, pero retrasa su regreso a Canarias cerca de dos años, buscando tal vez una prebenda de mayor importancia, aunque la coartada fuera un retraso en la publicación del último tomo de su *Historia.* Lo cierto es que, perdida la protección de Santa Cruz, puede que por desavenencias con la nueva marquesa (así lo apunta Antonio Bethencourt), se verá relevado de los cargos académicos que desempeñaba; el desengaño hace presa en él, y el cansancio, y acaba por aceptar, resignado, el arcedianato y la vuelta a Canarias. Regreso que en él sí será *regresión:* su mundo, a partir de ahora, la isla, la casa, los hermanos, la satisfacción de lo más cercano y familiar. Refugio para quien vuelve *truncado* ("es menester asegurar el pan del dolor de la vejez"): actitud bien distinta a la del vizconde en su regreso. Miedo y timidez impidieron a Viera y Clavijo cumplir el reto de su deseada integración en la vida intelectual de la Corte, y en él —curiosamente— se dan los rasgos de aquel pretendiente insular que, con extremada sagacidad, describió el vizconde de Buen Paso en su *Carta de Madrid.*

Y hay otra cosa que certifica como regresión este regreso. Las cartas que envía desde Las Palmas, tanto a sus corresponsales peninsulares como a sus amigos tinerfeños, confiesan su cansancio, su amargo desengaño final, que nunca sabemos si es consecuencia de un conflicto ideológico o la simple desilusión por no haber colmado las ambiciones que lo impulsaran a trasladarse a Madrid en 1771, con el propósito de llenar el vacío faltante para su realización. Pero, al mismo tiempo, se detecta en esa correspondencia final una extraña despreocupación por los acontecimientos decisivos que se producen en la Europa de la Revolución. Nos alongamos por primera vez, gracias a ellas, hasta el espacio personal del arcediano, a su fondo de ideas, a su sabiduría y experiencia verdaderas, y cuanto descubrimos es una tardía necesidad de manifestarse críticamente. Sin embargo, tampoco facilitaron el paso a la obra pública que tendrían que haber alimentado. Viera y Clavijo volvió a Canarias sin haber completado una trayectoria vital que acabara de configurar su identidad; y

prefirió, de nuevo, el ejercicio aséptico de la traducción o la práctica del informe científico o la actividad concreta de su cargo eclesiástico… "El espíritu de las nuevas ciencias, proclamado como defensa de la supervivencia individual y de la libertad social [como lo había asumido el vizconde], fue objetivado en una forma de institución absoluta: el del conocimiento por el conocimiento, y del progreso de la ciencia y la técnica como fin en sí mismo y como principio absoluto" (Eduardo Subirats).

Tal fue la fidelidad al espíritu ilustrado que Viera mantuvo, y que limitaría también su relación con Canarias a la peculiar construcción histórica que —desarrollada entre 1763 y 1783— desea presidida por "la verdad, la imparcialidad y la modestia (…) la razón y el buen juicio", pero de la que no deja fuera ni la visión idealizada del *locus amoenus,* ni la fabulación mítica de la Atlántida, ni la mentira literaria que Antonio de Viana puso en circulación, y que al parecer tanto le interesaba ("No esperaba ya —dice— que se descubriese tanto y tan bueno de ese isleño interesante, de quien nada sabíamos"); y, en otro orden de cosas, a la preocupación científica del *Diccionario de Historia Natural,* desvío, a fin de cuentas, o edulcoración de un compromiso que no se manifiesta como escritura, aunque sigue comunicándose en privado. En 1788, con motivo de haber recibido "los Mercurios de Francia del mes de enero, oliendo todavía a imprenta y a las pomadas de nuestra buena villa de París", escribe al marqués de Villanueva del Prado en los siguientes términos: "Estos Papeles que contienen las ideas actuales del espíritu humano (…) son los que pueden acercarnos, en cierto modo, a aquel teatro, de donde nos hemos alejado, y sostenernos para que no nos arrebate del todo el turbillón de la vida isleña, la cual (por mí lo digo) tira insensiblemente a que retrocedamos cincuenta años del punto donde nos hallábamos, cuando volvíamos a la patria". Convicción tardía, una vez desperdiciada su oportunidad.

Los repetidos viajes de Graciliano Afonso entre las Islas y la Península no pueden entenderse salidas; consecuencia son de su actividad parlamentaria, en la que siempre primó su compromiso con Canarias, su apuesta de claro signo ilustrado, a favor de la modernización del Archipiélago en lo referente a

su organización política y eclesiástica o en lo que atañe a la renovación educativa. Como diputado, además, vive de cerca las alternativas que —tras la proclamación constitucional de 1812— conducen al restablecimiento del absolutismo. Graciliano Afonso, que ya se había significado como profesor del Seminario Conciliar de Las Palmas, por su heterodoxia jansenista y por su abierta aceptación de las nuevas ideas, vota en 1823, en la sesión de Cortes celebrada en Sevilla, a favor de declarar la incapacidad de Fernando VII. De regreso a Las Palmas, se verá forzado a exiliarse y —tras salir primero hacia Tenerife— viaja a Venezuela, de donde pasará, más tarde, a la isla inglesa de Trinidad, consumiendo en total quince años de su vida en el destierro. Como en el caso de don Cristóbal del Hoyo, este viaje ha sido también una perentoria huida, y precisamente por los dudosos caminos del océano, hasta arribar, *náufrago,* a otras costas de acogida en cuyo seno logrará sobrevivir.

Existe, sin embargo, una diferencia; y a mi entender, determinante: al huir de Paso Alto, el vizconde comienza a ser quien deseaba ser (dije nacimiento); Graciliano Afonso, por su parte, ha configurado y confirmado su personalidad intelectual, al tiempo que ha abrazado su compromiso civil, en tanto que eclesiástico y político, antes de abandonar las Islas. De forma que, si el vizconde precisa hacerse con una identidad y una lengua propias, Afonso sale de Canarias convencido de su arraigo insular, y ello motivará la permanente presencia de la añoranza y la inexcusable voluntad de regreso a lo largo de aquellos quince años. Cuando el doctoral, hasta entonces profesor *(predicador* de ideas) y activista antes que escritor, se encuentre con aquella otra realidad, su propósito no pasará de ver allí, doblada, la misma situación del Archipiélago, en la encrucijada de la modernidad. En Venezuela estará de 1823 a 1835, años inmediatamente posteriores a la independencia de aquel país, agitados aún por las difíciles alternativas de su constitución, una vez fracasado el proyecto bolivariano de la Gran Colombia. Veamos la relación que Afonso —ahora cura párroco— establece con aquellos sucesos: su condición de estudioso e ilustrado se trueca en entusiasmo visceral; agitado ya por los primeros seísmos románticos, prefiere ver en aquella lucha política y en la subsiguiente exaltación

indigenista, un hecho *histórico* del mayor interés: "que el amor de una reina salvaje con un europeo, que un temporal arrojó a las costas de Lanzarote, fue el primer acto de una sangrienta tragedia que habría de concluir en las vastas regiones de la América la insaciable avaricia de los caníbales europeos".

El mismo tramposo argumento que manejó, el indigenismo americano, porque de esa manera el criollo, verdadero explotador de aquella miseria primitiva, salía airoso del trance, y podría proclamarse prócer de la libertad: interpretación de la historia a conveniencia, uso de mitos no milenarios como socorrida metáfora. Sólo que con un agravante: en Canarias, la cultura y sociedad prehispánicas no habían tenido el grado de desarrollo a que habían llegado incas, mayas o aztecas. En el caso de Graciliano Afonso se da la circunstancia añadida de que elige la poesía como forma para expresarse (antes, apenas consta su "Oda satírica", de 1797), y para celebrar las bondades del caudillo independentista Juan Tadeo Moragas ("El héroe de Oriente"), observa al personaje y su peripecia desde la pura retórica acorde con la construcción idealizada de la lucha independentista. Así, también, la pobre poesía patriótica hispanoamericana, apenas remedo segundón del torpe y vacío romanticismo peninsular. El escritor canario se conforma con reproducir determinados modelos poéticos, y no introduce *diferencia* alguna en el discurso literario establecido, como si la temática bastara para personalizar una voz, una escritura. Género, y no vivencia, su poesía; por ello, se retrotrae —conservador— hasta el almidonado neoclasicismo de Meléndez Valdés. Luis Felipe Vivanco, estudiando la poética del siglo XVIII, dice algo revelador para el caso: "el poeta crea siempre en el lenguaje mismo, es decir, *en el habla* que le es consustancial como hombre. Pero crea también *desde ella,* teniendo en cuenta las posibilidades mismas de la palabra, que son las que le llevarán *más allá* del mundo" (subrayado mío).

Esa es la operación llevada a cabo por el vizconde de Buen Paso; razón de que su obra sea la más representativa de la *diferencia* insular del Setecientos. Don Cristóbal del Hoyo no se somete a ningún logocetrismo impuesto, ni en la historia ni en la poesía. Afonso, sin embargo, no busca algo más en su

contraste con la nueva realidad encontrada; tampoco intenta, siquiera, que su propia voz concurra con la recién oída en América, para habilitar una expresión reveladora. Prefiere hacer abstracción de todo ello y seguir, sumiso, la retórica centrada que el neoclasicismo había canonizado. Y, a partir de entonces, abraza la poesía con pasión de converso: al fervor patriótico se une otro que, agitado en el seno de su añoranza, pide una realización *idílica,* explosión sensual de la naturaleza reflejada en el entusiasmo amoroso, y hasta erótico, presente en sus poemas americanos. Queriendo interpretar al pie de la letra una poesía alejada de toda verdadera experiencia, se han simplificado las cosas para hacer coincidir las figuras de Concha, de Avelina, de Abibina con posibles mujeres reales que pudieran haber existido en la biografía juvenil de nuestro escritor; o se ha querido reconocer, en su desbordada visión de la naturaleza, un paisaje insular del que Afonso se sentiría sentimentalmente mutilado durante su exilio, justificando así la tendencia a una extremada idealización que neutraliza las peculiaridades de una naturaleza primitiva, y hace indiferente el hecho de que ese paisaje pueda ser canario o americano: son, "por así decirlo, añadidos o de adorno, sin arraigo suficiente en una necesidad expresiva"; apenas trasmiten verdadero sentimiento y se limitan a ser "elegantes ejercicios retóricos e idealizantes" (Luis Felipe Vivanco).

Leyendo desde hoy, que es como podemos entender de verdad qué lugar ocupa cada uno de estos autores en el proceso de la literatura canaria, lo que Graciliano Afonso nos propone, con su militancia neoclásica, es un formalismo que es formulismo, repetición prevista, abstracción que elude toda experiencia existencial ante una realidad nueva. Y excluye, por eso, toda posibilidad de cotejo reflexivo o de verdadero asombro poético, la misma carencia que —como refiere Pedro Salinas — se observa en la obra de Manuel José Quintana, aún con todo su enciclopedismo. Un poeta, Quintana, a quien el escritor canario declaró su incondicional admiración, a quien conscientemente deseó siempre imitar. Acaso, el ejercicio literario que con más empeño desarrollara nuestro doctoral fue la imitación y la traducción; sobre todo, a partir de su estancia en Trinidad. Traducción: repetición para afirmar su respeto al modelo y a las ideas del modelo; nunca creación. Y así resulta

de tan escasa trascendencia estilística o literaria la traducción de Afonso: un simple ejercicio artesanal, de hábil amanuense. Y aquí vuelve a ser iluminador el contraste con el vizconde de Buen Paso, para quien sus adaptaciones o traducciones, o incluso sus plagios, respondían a un ejercicio de búsqueda personal y verbal, estrechamente vinculado a su experiencia de existencia.

El regreso de Graciliano Afonso a Canarias, como el de Viera y Clavijo, fue también *regresión:* se reintegra a su misma actividad eclesiástica y docente, a su anterior activismo político, pero encerrado en los límites de su lugar y de su memoria; por eso, literariamente, se propone una forzada recuperación de ciertos mitos insulares, sin ceder a su escritura retórica, de estirpe neoclásica. Mitos que se manejan como estereotipos. Valdría aquí el ejemplo de la "Oda al Teide", escrita en el puerto de Tenerife, al regreso de su exilio (1838), durante la cuarentena que cumple el navío que lo trajo de América. Poema en donde recupera, en el presente, el tiempo añorado de la niñez y la juventud, un primitivismo virginal que se tiene por grandeza perdida, como la que presumiblemente se perdió en la infancia y juventud históricas del Archipiélago. Poema de confirmación, cuando ya no hay puertas abiertas para la aventura del conocimiento en otro mundo, fuera de aquel tiempo y aquel espacio únicos. Todo cuanto Graciliano Afonso trae a su poema, un consuelo para el individuo que regresa; lo allí *contado* —porque es narración— no se confronta con la peripecia cumplida: personajes y personificaciones aparecen en el texto marcados por la *usura* con que la historia los ha definido; cada cual en su lugar, en su perfecta idealización que se entiende como única significación posible. Oda es y, por lo tanto, discurso solemne, con la acompasada respiración de sus estancias; tempo demorado de la alternativa clásica entre heptasílabos y endecasílabos; orden no alterado de la sucesión histórica que se confunde con una demasiado previsible fabulación mítica, para que la memoria cierta se ajuste a la imagen deseada.

No hay lengua propia, ni ejercitación de la escritura en el ritmo, en las imágenes; ni con el juego verbal de las aliteraciones se hace otra cosa que confirmar lo esperado.

Grandilocuencia sin verdad verbal, que nos aproxima, una vez más, a la que el depauperado romanticismo peninsular repetirá hasta el cansancio. Por eso, cuando se habla de Afonso como consecuente de Cairasco y antecedente de Tomas Morales, no se atiende sino a las apariencias, sólo se observa la temática que el doctoral recupera y repite, sin más consideraciones; pero ¿se han detenido, quienes así se pronuncian, en la indagación rítmica, en la originalidad o doblez irónica de las imágenes que, en cada caso manejan y proponen Cairasco o Morales, y que le otorgan carácter de verdaderos fundadores? Hagamos una prueba. Leamos ahora el "Soneto al Pico de Teide" que el vizconde de Buen Paso escribe en aquel 1732 "en que salió" de Tenerife. El tema, sin duda, es el mismo; su carácter conmemorativo también; y hasta la misma intención mueve a ambos escritores: hacer del Teide un referente identificador. Aunque en su prólogo vindicativo, Afonso pase por alto el genio poético de don Cristóbal del Hoyo, e insista en la necesidad de que algún escritor insular, por fin, como él hace, se vuelva hacia el pico famoso adoptándolo como motivo poético.

Hasta ahí, las coincidencias. Porque el vizconde compone su poema (y el dato no me parece irrelevante) cuando se halla a punto de iniciar su viaje; es decir resulta ser el primer paso de una experiencia de incertidumbre y futuro, cuando se abren ante él —como ya explicamos— las expectativas de una nueva existencia. No dejan de sorprendernos las concomitancias (en la composición y hasta en varias fórmulas expresivas) con el soneto de otro de nuestros fundadores: "Yo, a mi cuerpo", de Domingo Rivero. Aunque, si bien se mira, no otra cosa propone este último, aun en sus años de vejez, que una lectura trascendente de la identidad existencial: "mas yo no seré ya lo que antes era", escribe el vizconde, por ejemplo. Conciencia, pues, de aquel nacimiento a la verdadera identidad, zafándose del arraigo en el lugar, debatiéndose con una libertad que afronta como responsabilidad, y por eso el título incluye la referencia a la salida que es despedida. Salir, por descontado, como desembarazarse de un lugar estrecho, como liberarse de algo que ocupa o molesta; pero, al propio tiempo, verbo que habla de aparecer y manifestar y brotar y nacer… El vizconde escribe un soneto, composición que obliga a una estructura y a

una rima cerradas, en contra de la estancia, elegida por Graciliano Afonso, para su oda; pero el soneto, por lo mismo, pide mayor concentración reflexiva, mayor ahondamiento en la experiencia, y no libre expansión narrativa. Freno a la retórica.

Y si ello no bastara para dejar la palabra al límite de lo no dicho, de lo por desvelarse como nuevo, don Cristóbal del Hoyo añade una glosa, y la complejidad métrica y rítmica multiplica aquella hondura de pensamiento, que es experiencia verbal, abriendo las sugerencias del texto y desdoblando su propuesta primera en la sucesión especular de las octavas que componen la glosa. En una palabra, la forma del texto depende del ejercicio rítmico, de sus alteraciones y contrastes, del mismo modo que la decisión del vizconde habría de llevarlo de lo cerrado a lo abierto, desde la oscuridad a la luz, como ya hemos visto. Que quienes dicen saber zanjen la cuestión hablando de un plagio del "Soneto al Tajo", del portugués Francisco Rodrigues Lobo, vuelven a quedarse en la mera anécdota. Y como sucedía con la "Soledad escrita en la Madera", donde hay aportes de Barbosa Bacelar o de Antonio dos Reis, nada habrá de importarnos para el asunto que nos ocupa; mejor, nos lo deja todo más claro, pues esos contactos se adecúan al propósito de convivencia reflexiva, de repetida doblez, por medio del cual don Cristóbal del Hoyo alcanza su nacimiento y su propia voz. Porque nuestro hombre —y acertadamente lo señala María Rosa Alonso—, es un "canario que quiere romper su aislamiento y ser universal"; o mejor, entenderse canario en el momento de incorporar su diferencia a un contexto cultural donde puede reconocerse plenamente.

Por eso, regresión el regreso de Graciliano Afonso: se cierra en su lugar, se aviene a una memoria convencional que lo desvincula de cualquier otra, que se constituye en referencia autosuficiente. Nacionalismo regresivo el suyo, no muy diferente al que se manifiesta en la retórica petrificada del romanticismo peninsular. Poco después de su vuelta a Las Palmas, Afonso piensa regresar a América, defraudado por la situación política en la que había desembocado la crisis del absolutismo; pero en vez de un nuevo comienzo optó por una mayor insularización, manifiesta en la actividad institucional

que desarrolla a través de su dedicación a la política eclesiástica, en su renovada voluntad *predicadora* como profesor, en el periodismo reivindicativo que por entonces se cultiva en las Islas. Por ahí prepara el camino a lo que habrá de ser muy pronto la literatura *regionalista* de nuestro siglo XIX; y los poemas que entonces escribe recuperan las leyendas y el imaginario manejado por Antonio de Viana, o reducen a tópico los referentes temáticos de Cairasco; en ambos casos, simple *uso* de esa materia literaria, repetición de unos patrones morales que el poeta lagunero idealizara, adjudicándolos a los aborígenes canarios que también inventó para su *Poema.* Así, Graciliano Afonso puede afirmar que Canarias es un país "naturalmente erótico", porque sus mitos centrales son femeninos: uno más de los lugares comunes simplificadores que hallan acomodo en el género *idílico* de la poesía neoclásica, aquella tendencia anacreóntica que tanto le interesó, y con la que desea hacer coincidir —sin el examen ni la reflexión crítica que a un ilustrado como él se le pediría— su mirada insular.

Perseguido como sus estrictos contemporáneos, fray Servando Teresa de Mier o José María Blanco White o Mariano José de Larra, no hizo de la persecución —como sí los otros— una forma de universalización; para Afonso, el exilio apenas un lapsus antes de volver y corroborar la sombra de su soledad. Mucho más rezagado por eso que todos ellos, de quienes —como dije— sí resulta pariente próximo el vizconde de Buen Paso, a pesar de su lejanía cronológica; porque supo ser otro siendo él mismo, como sucede con Blanco White; porque su crítica fue mucho más incisiva: su mirada diferente y su lengua personal irrumpen en el discurso establecido, como harían Larra y el *predicador* americano. Afonso apenas idealiza la memoria de lo dejado, con el imaginario falseador y la grandilocuencia expresiva de Meléndez Valdés o Manuel José Quintana. Todo cuanto el modernismo habría de borrar con su verdadera novedad y su necesario cosmopolitismo; una actitud que ya no es peninsular, pues no busca referencias "esenciales y con amplia justificación histórica"; ni las asume "con reverencia ética [y] con fervor ascético", por decirlo con Lezama Lima, cuando el escritor cubano se refiere al "duro

centro de resistencia en el español" puesto ante la decisiva frontera de la modernidad.

En la vida del señor Alegre

1. ENSAYO PARA UNA BIOGRAFÍA

Hasta 1918

En diversas ocasiones me he referido al alumbramiento de una literatura canaria, con caracteres perfectamente definidos y que aporta determinados rasgos diferenciadores al conjunto de la literatura escrita en lengua castellana. Y he subrayado, bien con metódica insistencia, bien con énfasis casi pasional, que tal comienzo coincide con el despertar de una conciencia de insularidad en tanto que espacio abierto y concurrente, donde –sin traumas ni recelos– se acepta la novedad o la aventura de lo posible, y donde –por idéntica razón– se origina una voz plural y unánime en la cual se contemplan y dialogan entre sí (unas veces con entusiasmo, otras con asombro) las voces inaugurales de la modernidad, precisamente en el reducido segmento cronológico que va desde 1893 (última epidemia de cólera, en Tenerife) a 1918 (final de la primera guerra europea). Una etapa muy corta, pero extremadamente rica, en lo económico y en lo cultural, para la historia de Canarias.

Se descubre entonces, como digo, el carácter de la insularidad como frontera y como incógnita (final y principio), tanto por la evidencia geográfica como por las limitaciones del progreso, que todavía planteaban grandes dificultades a las comunicaciones entre el Archipiélago y los continentes, próximos o lejanos; y sobre todo, por la ceguera política con que desde Madrid, y a pesar del desastre colonial de 1898, se seguían observando la realidad y los problemas del Archipiélago. Una conciencia de insularidad que obliga a generar unos mecanismos autónomos de –digamos– supervivencia cultural y de afirmación histórica, puestos en marcha por una clase económicamente fuerte, pero atenta, al

mismo tiempo, a las corrientes culturales más renovadoras: una burguesía emergente que no sólo impulsó las relaciones comerciales con otros países, y de manera muy especial con el Reino Unido, facilitando de esa forma el tránsito y las comunicaciones entre las Islas y Europa, sino que permitió el florecimiento de una vida intelectual y artística que ella misma iba a protagonizar y apoyar con absoluta decisión.

Pues bien, en 1895 y en el seno de una de esas familias acomodadas y de gran sensibilidad hacia los temas intelectuales y artísticos, nace, en Las Palmas, Claudio de la Torre Millares, un escritor cuya trayectoria estará siempre ligada a ese origen y condicionada por él, pues el escritor se manifiesta explícitamente fiel a esas circunstancias: haber nacido en la frontera del mundo contemporáneo, haberse formado en un concepto liberal y cosmopolita de la cultura, y resistente a toda limitación empequeñecedora y provinciana… Educado en el Colegio de San Agustín, donde se formó la mayor parte de las personalidades de la cultura grancanaria de fin de siglo, Claudio de la Torre concluirá (hacia 1912) sus estudios en el Brighton College, en Inglaterra, para iniciar inmediatamente su carrera en la School of Practical Engineering de Upper Norwood. No obstante, el comienzo de la guerra lo obliga a regresar a España. Pero no a las Islas. En la Universidad de Sevilla estudiará Derecho, licenciándose en 1920. Por esos años de su regreso forzado a España (1917–1919) comienza a publicar, primero en los diarios grancanarios *La Crónica* y *Ecos* (una aventura periodística y literaria, esta última, muy corta pero muy intensa, que adquiere especial significación durante el tiempo en que Alonso Quesada dirige el periódico), donde su firma se oculta todavía tras el nombre de Néstor de la Torre, que pronto abandonará para no coincidir con el de su primo, el pintor modernista. Son apenas unos primeros escarceos poéticos que tendrán acogida también en la revista tinerfeña *Castalia*, dirigida por Luis Rodríguez Figueroa.

Más que el valor o la frecuencia de estas primeras aportaciones literarias, lo que importa destacar es que Claudio de la Torre se vincula de esa forma, en sus juveniles comienzos, a la llamada generación de intelectuales canarios,

atenta al quehacer más renovador (acogen en sus publicaciones más de una colaboración de este signo) que en la literatura representan entonces el vigor modernista de Darío, Santos Chocano, Nervo o Lugones, la escritura inaugural de Juan Ramón Jiménez, Machado o Unamuno, la atrevida prosa de Pérez de Ayala o Gabriel Miró y la agudeza crítica de Enrique Díez–Canedo. O que buscan, en los portugueses Teixeira de Pascoâes y Guerra Junqueiro, en el francés Jules Romains o en el belga Maeterlinck, el justo paralelo a su deseo de novedad y fundación. Era un grupo de escritores que entendió, con meridiana claridad, que sólo a través de un diálogo espejeante entre los diversos extremos de una común opción cultural sería posible afirmar su protagonismo y su identidad.

Pronto estará Claudio de la Torre en Madrid, y visitará con frecuencia a un Galdós anciano, pero todavía ilusionado con sus creaciones literarias. Un encuentro significativo por cuanto, para ambos, lo insular no estaba reñido con la dimensión universal de la obra; antes bien, será esa marca de la insularidad, y el peculiar acento que imprimen a su lengua literaria, lo que singularice la personalidad del uno y del otro, en sus respectivas opciones literarias. En 1918, nuestro escritor pasa el verano en Las Palmas. Ha publicado ya su primer libro, un poemario titulado *El canto diverso* (Imprenta Clásica. Madrid, 1918), con prólogo de Enrique Díez–Canedo; y en el Museo Canario –según testimonio de Juan Rodríguez Doreste– leerá, el 23 de agosto, una selección de los poemas que componen *Las monedas de cobre*, el libro de Saulo Torón que publicaría aquella misma editorial madrileña, al año siguiente. Mantiene también estrechos contactos con los miembros y actividades de la Escuela Luján Pérez, fruto de los cuales serán los dos artículos que sobre esa institución artística grancanaria publicará en el diario *Ecos*, en enero de 1919, con el título de "Una casa, un jardín". En ese mismo mes y año, lee su pieza teatral *Espigas* (al parecer, título inicial del cuento dramático "Ruinas", incluido posteriormente en su primer libro de relatos), también en el Museo Canario.

Madrid, circa 1927

El interés por la poesía se redujo, al parecer, a los años iniciales de su obra. Los poemas contenidos en *El canto diverso* nos conducen al intimismo cultivado por los poetas insulares del momento, libres en la forma e interesados por los temas cotidianos, pero que ya empiezan a asumir los primeros riesgos de una irracionalidad prevanguardista, que seguirán presentes –e incluso acentuados– en los poemas que publica poco después, cuando, vuelto a Madrid, inicie sus colaboraciones en acreditadas revistas como *España* (dirigida por Ortega y Gasset), *La Pluma* (dirigida por Manuel Azaña) o *La Gaceta Literaria* (dirigida por E. Giménez Caballero); en diarios de tan significativa influencia como *El Sol*, en Madrid, y hasta en la revista murciana *Verso y Prosa*, de Juan Guerrero Ruiz. En algunos de ellos, como en la revista *España*, ya colaboraba desde 1916. En 1920 aparecen, sin embargo, sus primeros cuentos ("El molino", publicado en *El Liberal*, de Las Palmas, y el volumen *La huella perdida*, en la editorial Caro Raggio, de Madrid). Debe tener concluida ya su primera obra teatral, *El viajero*, primera ruptura también con el teatro español habitual por esos años: ajena al realismo costumbrista imperante y muy próxima al simbolismo teatral europeo de Maeterlinck. No obstante, la vinculación temática del drama y el sentido de su lenguaje no pueden negar su indiscutible origen insular, ni sus sorprendentes concomitancias con *Llanura* (1919), una de las piezas capitales de Alonso Quesada[*[1]*].

Tras una nueva estancia en Inglaterra, donde trabaja como lector de español en la Universidad de Cambridge (1921), y hacia 1924, se encuentra de nuevo en Madrid. Siguiendo la dirección emprendida años antes, desemboca en la Revista de Occidente, como colaborador y como partícipe de aquella generación de narradores empeñada en la renovación de la prosa literaria española, encaminándola "en dos direcciones –lirismo e intelectualismo– de las que casi todos sus miembros participan (…), encabezada por las teorías orteguianas y presidida por Benjamín Jarnés", como precisa Eugenio de Nora. Una renovación de la prosa a partir de la incorporación a la misma de la incertidumbre y las sugerencias propias del lenguaje poético, dejándose arrastrar por el vértigo y la perplejidad de la memoria, antes que limitándose a servir a la

dudosa evidencia de la realidad inmediata. También (y ello nos importa especialmente en el caso de Claudio de la Torre) demostraban su voluntad por integrar la creación narrativa española en los rumbos del pensamiento universal de entreguerras, suscitando el conflicto central que allí anidaba: la circulación fronteriza de la literatura entre nacionalismo y cosmopolitismo, entre la pasión por la pureza del arte y la confianza en los principios del reformismo burgués, entre la erudición elitista y la espontaneidad creadora. El joven escritor canario se identificó sin el menor esfuerzo con un proyecto así, tan afín a los perfiles básicos de su personalidad humana e intelectual, y al ambiente literario insular del que tan activamente había participado.

Vinculado al grupo de la *Revista de Occidente* vive Claudio de la Torre sus primeras aventuras literarias en Madrid y, con otros jóvenes poetas de entonces (Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Muñoz Rojas…) forma el grupo de redactores de la efímera revista *Cuatro Vientos*. Traba amistad con Rafael Alberti (que inmediatamente reconoce la afinidad atlántica que los une ante la vida y la literatura), a quien insta para que presente su *Marinero en tierra* al Premio Nacional de Literatura que el propio Claudio había obtenido con su primera novela, *En la vida del Señor Alegre*. *El viajero*, aquella primera pieza teatral, había inaugurado años antes (agosto de 1917) el Teatro Mínimo que, en el domicilio familiar grancanario del Paseo de las Canteras, alentaba y dirigía su hermana, la escritora y actriz Josefina de la Torre; y posteriormente, hacia 1920, sería representada en El Mirlo Blanco, el teatro de cámara de la familia Baroja, dirigido por Carmen Monné. En 1926 ya tiene escrita y estrenada una nueva obra teatral, *Un héroe contemporáneo*.

Atraído ya por la pasión del teatro concluye un nuevo drama, para el que Salvador Dalí le hace los bocetos del decorado; un drama tan extraño, para los tiempos que corren, como aquél de 1917. Y se atreve entonces (1928) a enviar su obra a París, con el "insano pensamiento" de que fuese aceptada por M. Lunge–Poe. El director del Théatre de l'Oeuvre parisino acepta estrenarla. Se traslada entonces el autor a la capital francesa y por mediación de Luis Doreste Silva, a la sazón en la

embajada española de Francia, se pone en contacto con el gran renovador del teatro europeo que fue Lunge–Poe. Pero la disparidad de criterios entre el famoso director y el por entonces joven dramaturgo sobre el montaje de la obra (antes la había habido también, cuando en España Valle–Inclán se brindó a estrenarla en su compañía teatral) impidió aquel estreno que parecía inminente. *Tic–tac*, que ésta era la obra en cuestión, no subiría a un escenario hasta 1930. Ensayaba en ella Claudio de la Torre un expresionismo con el que zarandear las fórmulas agotadas del teatro naturalista; y "los símbolos que se sucedían en el sueño del protagonista, enfrentado con los arcanos de la vida y de la muerte, hallábanse asimismo bien concebidos, con una graduación acertada de la fantasía y de la emoción. El juvenil héroe, atenazado por la mediocridad, obsesionado por el destino, podría ser un precedente escénico y humano de los actuales jóvenes rebeldes", escribía Leopoldo Rodríguez Alcalde por los años 70.

Después de pasar todo el año 1929 en Las Palmas, vuelve Claudio de la Torre a Madrid, con la idea de dedicarse al cine, "lo que no me entusiasmaba menos, si bien me apartó del teatro durante diez años"; el actor Fernando Soler aceptó de pronto –casi por sorpresa– estrenar *Tic–tac*, cosa que hará al año siguiente, el mismo en que nuestro autor se desplaza a París, para trabajar como director en los estudios de la Paramount, en Joinville. Allí realiza diversas películas, y ese contacto con el cine le descubre una nueva mirada con la que multiplicar sus aproximaciones a la realidad cotidiana y a su dilatada memoria personal, confirmando así la vertiginosa pluralidad de la materia literaria. Para Claudio de la Torre, como para tantos escritores de su tiempo, el cine fue un arte que les apasionó en tanto que escritores, puesto que subvertía para siempre, y de forma radical, la perspectiva del narrador y la sintaxis del relato; porque dejaba sin valor el tiempo sucesivo y lineal en el que aquel se producía habitualmente, para dar paso a un fragmentarismo y a una síncopa, también espacial, que permitía insospechadas posibilidades: la novela iniciaba así el camino, ya sin retorno, de su contemporaneidad. Y Claudio de la Torre se encuentra con ella precisamente en ese punto de su historia.

Pero todo se desplomó de la noche a la mañana, arrastrando consigo esperanzas e ilusiones, cercenando de raíz las posibilidades con tanto esfuerzo inauguradas. La guerra civil sorprende a Claudio de la Torre en Madrid. Ya se había casado con la escritora Mercedes Ballesteros. Se ven entonces en la necesidad de refugiarse, primero, en la embajada de México, gracias a los buenos oficios del jefe de la misión diplomática, Sr. Urquidi; pasan luego a Valladolid y a Burgos, para salir finalmente hacia Gran Canaria y pasar aquellos difíciles años en una casa de El Monte, muy próxima a la de Rafael Cabrera Suárez que con tanto afecto y hospitalidad los acogió entonces. En Las Palmas (verano de 1938) se entrega con entusiasmo a la actividad teatral; con su hermana Josefina y un grupo de aficionados estrenaría la versión para el teatro de una de las novelas de su hermana Josefina, *El enigma*. El tortuoso laberinto de aquella guerra había podido con todas las barreras de la razón, y quienes como Claudio de la Torre entendían la vida y la aventura creadora como producto de un sereno y generoso liberalismo, de una curiosidad sin límites por lo nuevo, pero sin crispaciones ni intolerancias homicidas; quienes como nuestro escritor se mantuvieron fieles a su memoria personal y familiar, no pudieron reaccionar ante aquel radical sectarismo que hubo de acabar con tantas cosas. "Claudio –recuerda Rafael Alberti– era sólo escritor. Ya bastante maduro. Muy serio, muy ordenado, muy… En fin, muy a propósito para merecer tal galardón (…) Admiraba yo en Claudio, tal vez por la ley de los contrastes, su esmeradísima pulcritud, su tono mesurado, su finura sin tacha, el metal tenue de su voz, sostenida en la gracia del acento canario, tan grato para mi oído andaluz". Todo eso quedaría sofocado bajo el peso de aquel telón primitivo, pintado de odio y sangre, que cayó durante tres largos años sobre la vida española. Sofocado, pero no perdido; porque Claudio de la Torre no perdió su entereza de escritor, ni su fidelidad a los orígenes que lo justificaban como tal y que lo mantendrían siempre en la brecha.

Y a partir de 1940, el teatro

Pero entre las cenizas de la guerra consiguió rescatar aquel otro eslabón de su memoria, y de la memoria de su origen, que es su segunda novela, *Alicia al pie de los laureles*, publicada precisamente en 1940. De nuevo una novela como búsqueda de sí mismo; como búsqueda que es retorno al tiempo original, a un mundo ya irremisiblemente perdido, pero que se mantiene como "una de las más hondas cicatrices de mi corazón juvenil". Aquella misteriosa Alicia que atraviesa el territorio fácilmente reconocible de esa "ciudad de Granda, medio dormida a la orilla del Atlántico", antes de desaparecer para siempre, es –de nuevo– un personaje espejo que Claudio de la Torre pasea por el camino de su memoria, para realizar –con su característico lenguaje sugeridor y poético, y gracias a una aguda observación irónica y a una no menos eficaz sutileza humorística– la crónica de unas gentes y de un tiempo ya idos, pero capaces de animar –en el nuevo espacio creado por la voluntad indagadora del narrador: un niño de nueve a diez años– las peripecias intensas y verdaderas que en la novela se suceden. *Alicia al pie de los laureles* habla de personajes que han muerto, significativamente, durante la guerra europea de 1914–1918; con ellos han desaparecido años de esplendor y, sobre todo, una forma de vida, una intensa y cordial relación íntima, que nunca más podrá reconstruirse. Pero la novela se publica cuando otra guerra ha dado al traste con el esplendor ilusionado de un tiempo poético y vigoroso, vivido por Claudio de la Torre con idéntico entusiasmo. Y el autor, que ha entrado en la madurez, no sólo por su edad sino por la particular condición de su obra literaria, concluirá este relato certificando la triste ausencia de Alicia, y subrayando –en un oportuno e intencionado distanciamiento, como si apenas se limitara a aportar un dato más para la historia– la situación final en que quedan los demás protagonistas. Así dirá la tía Elvira:

> Pero la guerra ha terminado, Carlos Severino es español y posee ya, sin debérsela a nadie, una fortuna. No será necesario que se sacrifique por los demás. Cumplirá su misión cuando sea un hombre. Nació en 1916… En 1936 tendrá veinte años.

Alicia al pie de los laureles resulta ser entonces, además de una melancólica exploración en la memoria, la certera metáfora del final de un tiempo y del comienzo de otro que ese año 1940 suponía para el autor, como para tantos otros españoles obligados a definir sus posiciones ante la perspectiva de un maniqueísmo excesivamente simplificador y, a la larga, estéril. Para Claudio de la Torre –y esta novela así nos lo hace ver, lo mismo que su trayectoria inmediatamente posterior– aquella madurez alcanzada, y la fidelidad a su origen intelectual, le permiten estar por encima de modas y de circunstancias; afirma frente a ellas, una vez más, su concepto de la creación literaria como una opción superadora de cualquier servidumbre a un tiempo y a un espacio inmediatos. No vuelve la espalda a la dura imagen de aquel momento crítico, pero se resiste a someter su obra a la dictadura de la actualidad. Claudio de la Torre es de esos escritores que entienden el tiempo de la creación fuera del discurrir convencional de los hechos, como un *anacronismo* que, a causa de esa libertad, permite inauguraciones mucho más sugerentes. Tampoco resulta ser un escritor evasivo, negado a la contundencia de la historia, por muy cruel que esta resulte: sus novelas (o el teatro que escribirá enseguida) están rigurosamente situadas en unas explícitas coordenadas cronológicas, y particularmente significativas, no sólo para el tiempo que le tocó vivir. E incluso más, puesto que aquella anacrónica resistencia les permitirá superar el estrecho margen histórico al cual podría parecer que se vinculan de manera exclusiva.

En el verano de 1943 se traslada a Las Palmas con el propósito de preparar el rodaje de una película que se titularía *Bajo el sol de Canarias*, e iba a ser protagonizada por Julio Peña y Mercedes Valle. Se realizaron las pruebas y los primeros ensayos, pero las dificultades de financiación dieron al traste con el proyecto. Y entonces, de nuevo, el teatro. En un momento especialmente difícil para una actividad como ésa, tan acosada por la censura, tan impregnada del uniformismo ideológico imperante; en un tiempo de vacío y esterilidad, tras las repetidas renuncias y rechazos que los dramaturgos más avisados (Claudio de la Torre entre ellos) protagonizaron y sufrieron entre 1925 y 1935. Quienes se aventuraban, en

aquellos primeros estadios de la posguerra, a escribir o a hacer teatro, se veían en la obligación de partir de la nada, o de construir sobre arena. Zanjado el compromiso con la memoria, que lo había conducido hasta el umbral de la madurez, nuestro escritor aplica su mirada al presente, al estado de inmediata indefensión y desposesión a que se había llegado tras la guerra. Y al margen de las obras escritas en colaboración, con su mujer (*Quiero ver al doctor*, 1939), con Luis Escobar (*Mi querido ladrón*, 1944) o con Álvaro de la Iglesia (*El sombrero de dos picos*, 1948), sus piezas fundamentales resultan ser las escritas en la primera mitad de los 40: *Hotel Terminus* (1944) y *Tren de madrugada* (1946), por esta última recibirá el Premio Piquer, de la Real Academia Española, en ese mismo año.

Estas dos obras, que se aprovechan del lenguaje simultáneo y de la superposición de secuencias, en el tiempo y en el espacio, derivados de los contactos del dramaturgo con el cine, se aplicaban –además– a una tarea de nuevo fundacional. Como escribe Domingo Pérez Minik, que ha sabido precisar muy bien el significado del teatro de Claudio de la Torre, *Hotel Terminus* y *Tren de madrugada* (en cierto modo, piezas complementarias en la temática y en la forma) intentan darnos "nada más ni nada menos (que) la maqueta de un posible teatro colectivo social"; y Francisco Ruiz Ramón añade que ambas obras "destacan por las preocupaciones que acogen y por su voluntad de lucidez, muy por encima del teatro de propaganda triunfalista (…) y de la subliteratura teatral"; aunque el propio Pérez Minik echara de menos en ellas "un ánimo más subversivo", en consonancia con el significado histórico inmediato que el crítico tinerfeño quería para un teatro español que se debatía entre la inanidad más absoluta y una voluntad de compromiso y denuncia que tan difícil resultaba llevar a la práctica. Piezas, en suma, donde la soledad y el drama de la guerra dejan su huella en unos seres sin rumbo que se apretujan y confunden en su derrota y en su vacío.

Seguirán *El collar* y *En el camino negro*, ambas de 1947, aunque la primera no llegaría a estrenarse en vida del autor. Se trata de una comedia de soltería que critica "la represión ciega

de los instintos sexuales de una juventud enamorada a la que condenan a una espera interminable en años y años de noviazgo, mientras se van agotando sus ilusiones y sus más legítimos impulsos en virtud no de principios sino de costumbres que han perdido su justificación", como escribe Adolfo Prego. La segunda, un melodrama familiar, del que Pérez Minik dirá que "es difícil encontrar otro de esta índole que se acerque más a los textos desgarrados y crueles de este tiempo" en el teatro europeo, muestra "la ruina de una de esas familias aparentemente modélicas, a la que el autor presenta en estado de putrefacción", como también dijera Adolfo Prego. En 1950 se le concede el Premio Nacional de Literatura por *El río que nace en junio*, una comedia policiaca, y el Ciudad de Barcelona por *La cortesana*, una novela sentimental escenificada. Y entre 1954 y 1960 será director del Teatro Nacional María Guerrero. Comienza así una nueva faceta de su trabajo teatral, simultánea a la de escritor, que ya había desarrollado, en los primeros años 40, cuando dirigió el Teatro Invisible, de Radio Nacional de España. Desde el *María Guerrero*, Claudio de la Torre posibilitó el estreno de algunos autores significativos del teatro español de aquellos años, y en especial de los considerados difíciles, por el teatro crítico y conflictivo que proponían. "Dos obras mías –recuerda Buero Vallejo– aceptó y dirigió; me pidió la segunda y luchó por obtener el permiso de su estreno, porque la primera había fracasado". Y Alfonso Sastre abunda en opinión similar: "Claudio de la Torre ha sido, en estos sombríos años, el único director de un Teatro Nacional que trató de abrir de par en par las puertas a los autores españoles jóvenes. Y las abrió, incluso, un poco más de lo que pudo". Bien es verdad que hubo quienes se manifestaron más críticos ante el trabajo de Claudio de la Torre al frente de un Teatro Nacional. Juan Guerrero Zamora declara que, junto a "montajes de decantado gusto –*El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega– y certera propiedad realista –*Hoy es fiesta*, de Buero Vallejo– (…) tergiversaba (…) la función propia de aquella escena nacional dedicándola impropiamente a un reparto ochocentista de máxima intrascendencia (…) o a una comediografía norteamericana trivial".

Después de aquella comedia de enredo que fue *La caña de pescar* (1958) y tras unos años dedicados, casi en exclusiva, a las adaptaciones y refundiciones de obras de otros autores (por entonces, también, dirige el *Misterio de San Guillén y Santa Felisa*, en la localidad navarra de Óbanos), se produce su último estreno teatral. Se trata de *El cerco* (1965), Premio Nacional de Literatura, y premio Álvarez Quintero, de la Real Academia Española. En ella, y tomando como anécdota el caso de la misteriosa población de los agotes, marginados y recluidos en sus aldeas del País Vasco, condenados a ejercer los oficios más despreciables, Claudio de la Torre escribe lo que –como él mismo explica– "puede ser una tragedia o un poema dramático. Puede ser las dos cosas a la vez. Pero yo he pretendido, aparte de escribir una obra de teatro, que fuera también un testimonio de una injusticia permanente. No tanto por denunciar una vez más el acto brutal de la violencia, como por mostrar, en el laberinto de la mente humana, la lenta formación de todo un sistema de represiones a lo largo del tiempo". De nuevo son los perdedores sus protagonistas; como lo habían sido desde sus primeras tentativas literarias.

Comienza a partir de entonces la última etapa de su trabajo como escritor. En ese mismo año viaja a las Islas –una vez más– para preparar su "guía" de Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote, debiendo superar las muchas trabas burocráticas con las que incomprensiblemente tropezó para documentarse, y soslayar la desidia o el recelo con que los responsables de las instituciones locales acogieron entonces un proyecto de esa naturaleza. "Sólo Pepe Ramírez –recordará años más tarde el autor–, como alcalde que era, y Juan del Río Ayala, me ofrecieron su asistencia sin regateos. Gracias a ellos pude rehacer y coordinar mis nuevas e interiores perspectivas de la tierra. Gracias a ellos pudo escribirse la *Guía* con estimativa actual. Y en directo". Una situación que, no por el tiempo transcurrido, parece haberse superado del todo. Y en 1966 parte con su mujer a Londres, desde donde ambos ejercerán, hasta 1968, la corresponsalía del diario *ABC*, de Madrid.

Una conferencia sobre Pérez Galdós, en el Real Club Náutico de Las Palmas o el Pregón de las fiestas de la Ciudad lo traen de nuevo a la isla natal, en los primeros años 70. Por entonces

(1971) se publicará su última obra, la novela *Verano de Juan "El Chino"*. Regreso a la memoria y al origen; pero no ya para sentirse afectivamente complacido con las imágenes que le devuelven. La peripecia misma, y las circunstancias históricas en las cuales el autor se sitúa, se hallarán bajo una atmósfera sombría y agobiante. El círculo se cierra. Y si se había abierto con la confrontación del insular trasplantado con una sociedad agresiva e inmisericorde, del liberal y su condición con la brutalidad inconsecuente; si cruzaba su ecuador en aquel final de un tiempo que era comienzo de otro; la búsqueda concluye en la áspera sequedad, en la soledad radical de una isla donde el mar supone una barrera infranqueable. También en una paralela desnudez del relato, desarrollado ahora con absoluta linealidad y desposeído de la luminosa capacidad alumbradora de imágenes que antaño manifestara. Un testimonio directo, un *ejemplo*, tratado con escéptica melancolía, del inmovilismo social y humano que en aquellos límites se consume, voluntariamente ajeno a cualquier posibilidad de cambio. La epidemia de cólera de 1851 (Claudio de la Torre toma mayor distancia en el tiempo cuando quiere proponernos una imagen más próxima de la realidad) es sólo un pasajero revulsivo: el orden parece –sólo parece– subvertido; se diría que los valores pueden recuperar su lógica, pero el abnegado personaje que se sacrifica por los demás, que resulta ser imprescindible para todos, retornara a su condición de vagabundo insignificante y marginal, cuando todo haya concluido. Julio Rodríguez Puértolas y otros críticos ven en esta última novela de Claudio de la Torre una sutil alegoría –a la manera de *La peste*, de Albert Camus– de la guerra, y más en concreto de la guerra civil española. Y sin duda algo de eso alienta en ella. Pero, ¿no hay también en esa amargura mucha sabiduría insular? ¿No se trasluce, en la peripecia contada, la impotencia de cuantos, entregados a la obsesión de una tierra que los arrastra con fuerza hacia su seno, para devorarlos, han pretendido transformarla inútilmente en el espacio de generosidad y apertura que siempre debió ser?

Apenas dos años después, Claudio de la Torre fallecía en su casa madrileña de El Viso, donde recuerdo haberlo visitado, en los primeros años 60, para solicitar la ayuda de su memoria insular, y poder reconstruir con ella la imagen y la obra de un

poeta por entonces olvidado, Domingo Rivero. Me hallaba cercado, también yo, por la incomprensión y la mezquindad, por la intransigencia y la cerrada convicción de aquellos que pensaban (como pensaron quienes habían negado a Claudio de la Torre la ayuda para su libro sobre las islas) que todo debía permanecer igual, y para siempre. No lo entendí entonces. Ha debido pasar todo este tiempo para que, junto a Claudio de la Torre y con su obra en perspectiva, comprenda que no hemos errado quienes, para conocernos mejor como insulares y para dominar la compleja trama cultural a la cual nos debemos, hemos optado por la distancia y la altura; es decir, quienes nos hemos resistido a la amnesia tan perjudicial que nos ha caracterizado siempre. Así lo hizo Galdós. También, Claudio de la Torre. Así, muchos más, después. Aunque, en apariencia, y para quienes sólo se empeñan en ver la pequeñez y la vulgaridad de lo inmediato como único destino de sus vidas y de sus obras, la marcha de las islas suponga una renuncia radical que –curiosamente– tratan de paliar luego (por lo general, una vez que los protagonistas han muerto) repartiendo ridículas patentes de *canariedad* que, como poco, hubiesen hecho sonreír a todos ellos.

2. EN LA VIDA DEL SEÑOR ALEGRE

Algunos puntos de referencia

Claudio de la Torre debió escribir *En la vida del Señor Alegre* entre 1922 y 1923. Precisamente esta última fecha figura como colofón del relato, con indicación expresa del lugar en donde concluyera su redacción: “Montaña de Los Lirios. Gran Canaria”. Galardonada con el Premio Nacional de Literatura de 1923–1924, sería publicada en este último año, por la editorial Caro Raggio[2], donde había aparecido también su libro de relatos. Escrita, pues, en esos años, y situada su acción en Sevilla, ciudad a la que llega el inglés protagonista para vivir sin proponérselo una extraña historia de amor, no será difícil colegir que el componente biográfico no se halla ajeno a la intención de nuestro autor: también él había sido un insular

que llega de improviso a Sevilla, desde Inglaterra; también él se incorpora a un ambiente social que, aun formando parte de su propio país, le resulta extraño: su condición de burgués culto y liberal mal se avenía con aquella sociedad dominada por una pseudoaristocracia venida a menos, muy elemental y movida por impulsos primarios, pero muy pagada de su poder.

Ese Mr. Bright que protagoniza la novela "nos parece extranjero, porque lo vemos desenvolver su vida en un medio bien acusado, Sevilla, y en tal ambiente, sus costumbres, sus palabras, y hasta sus mismos gestos, han de destacarse más. Pero, en el fondo, Bright no es inglés, ni español; es el pobre diablo, el paria, el hombre sin tierra y sin amigos, sin patria y sin mundo; el hombre inepto, incapaz de servir para nada". Así define Claudio de la Torre, por intermedio de su segundo narrador, Álvaro de Cubas, a su personaje. Hay, sin duda, una voluntaria extrapolación del personaje real, acentuando ese carácter de víctima propiciatoria que el novelista le adjudica; pero no me cabe duda, tampoco, de que –aparte lo dicho– lo que el autor hace es trasladar a su criatura literaria su propia y conflictiva identidad de insular burgués e ilustrado; y así constituido, obligarlo a vivir en un mundo que se resiste a la modernidad y se encasilla en posiciones y privilegios ya terminales. Gracias a esa confrontación, el protagonista se conocerá mejor; y en ella, también, se le revelara su imprescindible necesidad de cambio, si no quiere perecer. Pero eso –curiosamente– sólo lo sabrán aquellos depositarios de su historia, aquellos que responden por él. Que todo ello conduzca, en el espacio del relato, a configurar una imagen de Mr. Bright como víctima incapaz de superar sus propios conflictos, resulta tan solo anecdótico; o, tal vez, sorprendentemente premonitorio.

Quizá no deba apuntarlo, por evidente; pero no me resisto a subrayar la condición del personaje, que no es ni inglés ni español; cuyas costumbres, palabras y gestos contrastan con las de aquellos que forman el coro de sus antagonistas; que es un hombre sin patria y sin mundo. Una figura –en suma– cuya identidad resulta tan difícil de precisar, manifiesta unos perfiles tan peculiares, tendentes a la ambigüedad, y ofrece ese alegre e ingenuo sentido de la vida, como único rasgo

inequívoco de su carácter. Un personaje cuyas raíces sólo podrán encontrarse en la personalidad emergente en el canario de fin de siglo (tan britanizado, por otra parte), cuya candorosa visión del mundo se deshace ante la contundencia de los acontecimientos históricos inmediatos, o se convierte en dramático desengaño al intentar confrontarla con la sociedad peninsular de su tiempo. Salvando las distancias de su diferente origen social, idéntica reacción se produce en un escritor como Alonso Quesada, tras su experiencia madrileña: había llegado a la capital con el entusiasmo y la ilusión del escritor que busca un lugar al sol de la literatura de su tiempo; regresará a la isla con la desengañada amargura que destila la esperpéntica visión de la capital que traza en su "Poema truncado de Madrid".

Una exploración por la memoria

Hacia el año 1924 no se había despertado aún, en la novela española, la conciencia plena de la crisis fundamental vivida por la novela contemporánea; no había publicado aún Ortega y Gasset sus dos ensayos capitales sobre este particular (*La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*). Pero, como es lógico, ya los narradores sentían ese extraño malestar que había de conducirlos a la ruptura que –apenas unos años después– intentaría toda una generación de escritores, nacida al calor de la *Revista de Occidente* y de aquellos alumbramientos orteguianos. Fue Claudio de la Torre uno de esos escritores pioneros; y, quizá sin premeditación, el primero que se atrevió a transitar por "un mundo de viejos pensamientos, de recuerdos olvidados", para construir allí la vida de su primer protagonista literario, aquel extravagante Mr. Bright llegado a Sevilla. Una historia que el autor no desarrolla limitándose a transcribir determinados acontecimientos, sino que –una vez establecida la distancia suficiente para que la memoria intervenga sobre tales sucesos y altere sus perfiles hasta conseguir una imagen literaria de los mismos– la recupera a través de la conciencia personal del autor, y la convierte así en un espejo fiel de su propia existencia: una experiencia subjetiva encarnada en el personaje, y "elaborada con el depósito de sensaciones,

recuerdos e ideas críticas" que constituirán la materia novelesca de toda la narrativa de Claudio de la Torre.

Conscientemente, el autor se arriesga a reconstruir la aventura sevillana de Mr. Bright, sin tener un conocimiento cabal del personaje ("apenas podría hoy fijar, de modo absoluto y preciso, cuándo hice conocimiento con Mr. Bright (…) yo no hice más que saludarlo de cuando en cuando y siempre en ocasiones vanas y pasajeras (…) de su persona física, apenas quedan en mi memoria unas cuantas líneas borrosas"), aunque alentado por lo que ha oído decir sobre su singular condición y sobre su afición a las más sorprendentes aventuras. Partir de este supuesto significa que el novelista prescinde de su sabiduría y se entrega a la marcha zigzagueante de los acontecimientos y a los saltos imprevisibles que en el tiempo puedan producirse, puesto que las referencias de que dispone para contar su historia no se hallan previamente ordenadas; significa, igualmente, que la exploración novelesca, prescindiendo de toda sucesión lineal, gira en espiral en torno al protagonista, contrafigura irónica y crítica del propio escritor; significa, en fin, que la narración no puede hacerse desde un único punto de vista, sino que ha de asumir perspectivas concurrentes y complementarias para alcanzar la plenitud analítica con que toda novela se justifica como tal.

Es muy habitual entre la crítica zanjar la cuestión de la crisis de la novela, en el primer cuarto de siglo, señalando que la prosa narrativa se ve alterada por la invasión de recursos propios de la poesía, por la instauración de la lírica como forma de acercarse a la realidad. Y eso se dice con un peculiar tono de recelo, como si se denunciara una negación del verdadero ser de la novela. Sucede exactamente lo contrario, y escritores como Claudio de la Torre y otros compañeros de generación lo demuestran sobradamente: al dejar que el relato circule entre la incertidumbre y la diversidad de perspectivas, al implicarse como individuo en la peripecia subjetiva de su protagonista, o al desarrollar voluntariamente una relación reflexiva entre la contundencia de los hechos y la ambigua condición de ese yo que los vive, o los cuenta, las posibilidades de análisis y conocimiento de la realidad crecen a causa de tal confrontación dialógica; y al final se alcanzan

las inciertas márgenes de lo posible, subrayando así la indiscutible vitalidad de la narración.

Se debe tener en cuenta, en el caso de un escritor como Claudio de la Torre, la incertidumbre personal que –en sus años de formación– debió vivir: la salida de las Islas para completar su educación, la obligada renuncia a sus estudios en Gran Bretaña, el evidente final de toda una época que entonces se palpa (de una época, además, que había determinado su opción cultural)… Pero se ha de tener presente también su condición de hombre de las islas, con lo que ello supone de inestabilidad histórica, de híbrido cultural: una forma peculiar de afrontar la existencia, a la vez retraída y aventurera. Y las novelas de Claudio de la Torre (y no sólo esta primera) suponen siempre un regreso –en mayor o menor grado– a la identidad insular; son también un ejercicio de acercamiento a la realidad, y de transfiguración literaria de la misma, al que contribuyen de forma decisiva esa misma prudencia recelosa ante los acontecimientos y esa inagotable indagación en lo posible con que el insular se desenvuelve en la vida: apatía y dejadez, por un lado; perpleja y constante curiosidad, por otro. Un ejercicio para el cual resulta decisivo, igualmente, un peculiar acento en el lenguaje que, como sucede en la prosa galdosiana, no es perceptible en la superficie; pero sí es claro en la intencionada organización interna de la escritura, y en la evidente pluralidad de sus referencias.

La elección del narrador

Por tanto, si el objetivo de esta novela es consumar dicha exploración, y hacerlo de la forma plural y concurrente que decimos, lo primero que se debe explicar a continuación es la cuidada elección del narrador que realiza Claudio de la Torre. Narrador que es diferente en cada una de las dos partes del relato, y cuya complejidad no se disimula en ningún momento: si durante la primera mitad de la novela el punto de vista es asumido por la primera persona (bien que desde aquella indeterminación ya señalada) de un narrador anónimo, a quien no tenemos otro remedio que identificar con el autor; en la segunda, el relato estará a cargo de ese Álvaro Cubas con

quien el primer narrador traba conocimiento años más tarde. Esta clara distinción entre ambas perspectivas sobre una misma peripecia tiene que ver con la intención última del autor: llegar a un conocimiento lo más completo posible del protagonista, para establecer, después, una distancia crítica, y reflexiva, sobre aquella aventura sevillana, en tanto que definitoria de su condición. Para hacerlo, primero se cuentan unos hechos de los que el narrador dice tener tan sólo referencias orales. Eso no es obstáculo para dar fe directa y personal de los mismos, para comprometerse con ellos, puesto que –a medida que el relato avanza se hace cada vez más evidente el proceso de absoluta identificación entre el yo narrador y el héroe (o antihéroe, en este caso) protagonista. Tanto, que la perspectiva del narrador en primera persona se va desplazando hacia una tercera que, sin embargo, no resulta nada convencional, puesto que no perdemos la conciencia de aquel yo que toma posiciones frente a la historia, al comienzo de la misma; aunque sí descubrimos que coincide, poco a poco, con el punto de vista personal e íntimo del personaje principal. A través de ese relato en tercera persona *oímos*, sin duda, al propio Mr. Bright, como si el narrador se valiera de una implícita segunda persona. Y a pesar de todo ello, el autor se las arregla para que ninguno de los dos (ni el narrador ni el protagonista) abdique de su función convencional en el esquema narrativo.

Y no sólo el punto de vista. La voz que relata los acontecimientos vividos por Mr. Bright se distingue perfectamente de la de los otros personajes, individualizados también por su forma de hablar, y adquiere el peculiar acento, entre ingenuo y melancólico, del protagonista; se carga de ese tono vacilante con que el personaje se sitúa ante la seguridad con que se detallan los sucesos y la incrédula perplejidad con que aquel se reconoce como sujeto paciente de los mismos. En la segunda parte, sin embargo, esta perspectiva se diversifica, también significativamente: sigue el narrador en primera persona conduciendo el relato; pero no cuenta ya la historia de Mr. Bright, prefiere que sea el ya citado Álvaro Cubas quien complete la puntual referencia de aquellos sucesos, confiándole a él la palabra, como voz dialogal y como voz narrativa. Hay más aún: el narrador inicial se ha convertido en

testigo del relato de Cubas, y junto a él aparece otro personaje, Mr. Eales, que también seguirá el relato del nuevo narrador, con idéntica atención. Si en la primera parte de la novela sólo teníamos un relato, teñido todo lo que se quiera de la personalidad del protagonista, en esta segunda lo que se propone el autor es desarrollar un análisis reflexivo sobre el desenlace y las consecuencias de la peripecia sevillana del Señor Alegre. Análisis y reflexión complementarios del relato primero, y encaminados a lograr, por parte del narrador en primera persona, un conocimiento más completo e iluminador de la aventura del protagonista, en tanto que reflejo y contrafigura de su propia identidad. Al tomar esta nueva distancia y delegar en otro la narración de los hechos, y al introducir, por lo tanto, una tercera perspectiva (digamos que imparcial) sobre el personaje, las posibilidades de comprensión con las que el narrador (y el lector también) cuenta ahora son mucho mayores; y la proximidad sentimental, que quizá pudiera falsear el sentido de la historia, no es obstáculo (aun manteniéndose, como se mantiene) para ese conocimiento buscado con especial entusiasmo, puesto que se trata de encontrarse a sí mismo.

La construcción del personaje

Como hemos insinuado, el protagonista será el catalizador de toda la historia; él centra, con su particularísima personalidad, el interés de la narración. Pero también se revela como objeto de exploración del narrador, en una suerte de relación espejeante mantenida a lo largo de toda la novela. Mr. Bright observa cuanto sucede a su alrededor y se esfuerza (a veces inútilmente) por entender esa extraña y variopinta realidad que lo rodea. Pero en esos sucesos exteriores lo que se descubre no es la personalidad o el carácter de los mismos, sino –precisamente– la identidad compleja y esquiva de quien los mira y, al hacerlo, se mira en ellos. Y una vez definidos tales perfiles, resulta ser el propio narrador anónimo quien se ve allí reproducido. Así, la dimensión del protagonista crece de manera sorprendente; y a través de ella nos es dado reconocer parcelas mucho más dilatadas de la existencia de un individuo que, más allá de cumplir sus funciones como personaje de

novela, nos descubre el carácter arquetípico que comporta. Si tenemos en cuenta algo que escribe Adolfo Prego, amigo personal del autor ("Toda su vida permanecería Claudio, en fenómeno de ósmosis, siendo ese raro español que no grita, que no bracea, que no se descompone, que es amable y servicial y generoso con sus compañeros"), y si rastreamos los ya insinuados rasgos del personaje (inglés que llega a Sevilla para curarse de una afección pulmonar; su sorpresa e incomprensión ante la "sangre caliente" de sus antagonistas; sus siempre dubitativas reacciones o su fundamental desarraigo), empezamos a comprender mejor la proyección de su personalidad y la orientación última de la peripecia. Deberá el lector detenerse, con especial atención, en el párrafo inicial del capítulo V de la segunda parte, cuyo imprescindible análisis no podemos desarrollar aquí por evidente falta de espacio. Al hacerlo, podrá comprobar ese carácter espejeante y revelador que la biografía del protagonista tiene, como resumen de esa particular identidad que Claudio de la Torre busca, sin disimulo alguno, al plantearse el relato de Mr. Bright.

Por eso elige a un personaje con tantas reminiscencias insulares; diríamos que arraigado a esa tradición literaria tan próxima, que el propio actor había compartido con sus compañeros de la generación de intelectuales en los años del diario *Ecos*. Una tradición que tiene que ver con el peculiar sentido cosmopolita de los escritores posmodernistas de Canarias. Porque, ¿no hay en Mr. Bright y en su curiosa personalidad –como también señala Lázaro Santana– un eco de la *conexión inglesa* con las Islas; una lógica continuación de lo que Alonso Quesada se propuso al hacer de los ingleses de la colonia los protagonistas preferidos de sus relatos? No me cabe duda ninguna de que Claudio de la Torre ha utilizado el tema de la difícil relación entre una sociedad, cerrada y muy definida y un recién llegado que no comprende aquella forma de vida, y que resulta –a su vez– incomprendido por los demás, de la misma forma en que lo hiciera Alonso Quesada. Y con idénticos recursos establece también una relación osmótica muy sutil (que tiene que ver, tal como sucedía en Rafael Romero, con la crítica de posiciones adocenadas y primitivas y con la burla más o menos cruel del asombro o el

temor que el británico siente –quizá en los límites de su congénita hipocresía– ante la vida y sus espontáneas agitaciones) entre un personaje singular y el 'contexto extraño' en el cual trata de integrarse[3].

En consecuencia, se pueden observar en el personaje dos vertientes que condicionan su peripecia: de una parte, la relación explícita con los demás, con lo que podría entenderse como el coro de su inevitable tragedia (tragicomedia, tal vez); de otra, el discurrir de su tiempo personal e íntimo, el constante rebrotar de su emoción interior. Mr. Bright, llevado y zarandeado por todos, no tiene apenas tiempo de reaccionar ante la rapidez con que se precipitan los acontecimientos: ve personas y oye nombres, pero no acierta a situarse en medio de aquel vértigo imparable. Los personajes que actúan frente y en torno a Mr. Bright (a veces, a sus espaldas) lo sumen en una confusión cada vez mayor; forman, como dice Eugenio de Nora, "el mundillo depravado e innoble de los pseudoaristócratas, figurones ociosos que quieren divertirse a su costa", retratado con agudeza por Claudio de la Torre, y al que aplica una cáustica ironía, manejando oportunamente la doblez de sus nombres (Moral de Morales/Joaquín Moral; José Díez de la Mata/Pepe La Mata; Isabel Casa–Manrique/Nene Manrique; vizconde de Hacha/Manolo Hacha…) para reflejar, en gran medida, la doblez de su contenido moral. Pero hay otros personajes que no actúan (o lo hacen desde un voluntario anonimato, desde esa penumbra del segundo plano en el que siempre se les ve), pero que hablan a Mr. Bright en los momentos de calma, tras la agitación de los acontecimientos: Carmen (o Carmencita, algunas veces) y el criado son personajes anónimos (el nombre de la muchacha, como es lógico, resulta irrelevante) que se llegan al protagonista para *contarle* algo, para explicarle –hasta donde ello es posible– la razón de las extravagantes situaciones en las que se verá envuelto, o para dejarle ver lo que tras aquellas apariencias se esconde. En suma, una relación (con aquéllos y con éstos) que muy bien podría responder a un aprendizaje, tal y como se demuestra en la progresiva incorporación de la conciencia del protagonista al discurrir de la narración.

Adolfo Prego apunta, con mucho tino, que el uso de la preposición *en* en algunos títulos de Claudio de la Torre (y en este, de manera especial), "además de significar una localización en el tiempo o en el espacio del contenido significa algo que corre, que se desliza, que pasa por delante del espectador o que acontece en la grande y general biografía de una época, de una ciudad, de un individuo o grupo de individuos (…) el autor ha sorprendido en la carrera del tiempo el tema que ha desarrollado o va a desarrollar". Ese fluir, añadiremos nosotros, no sólo tendrá que ver con lo anecdótico, sino con el transcurrir interior del personaje ("Bright arraigaba como ente social, apacible y misteriosamente. Bright, de sí mismo nacía y renacía"), por medio del cual, al aplicar este último su mirada ya nutrida de conocimiento, la realidad se altera y se impregna de la emoción, la inquietud y la sabiduría íntimas del protagonista. En una palabra: ya no es ajeno a ella; a través de ella se encuentra a sí mismo (vid. capitulo III, de la segunda parte).

El espacio y su significación

En esta novela de Claudio de la Torre, Sevilla –aparte las reminiscencias biográficas inmediatas– resulta ser un espacio intencionadamente convencional; incluso aparecerá revestido de sus tópicos más conocidos. Y el hecho de situar la acción en los días de la Feria no es, como se ha escrito, una forma de buscar "una Sevilla distinta, fascinante, por su verdad poética", sino un ingrediente más de aquella voluntaria utilización convencional. Y sucede así porque Claudio de la Torre busca en la capital andaluza un espacio simbólico donde desarrollar el enfrentamiento de su personaje con un mundo distinto en el cual, además, la normal sucesión de la vida se halla alterada por la fiesta: los valores se invierten y la explosiva vitalidad del Sur se desencadena sin trabas, ante los ojos atónitos del recién llegado. Espacio simbólico donde se produce, como consecuencia, el despertar de Mr. Bright, su renacimiento. Es decir, espacio donde –al transcurrir su vida nueva– el personaje acabará encontrándose, descubriendo al señor Alegre que, sin saberlo, llevaba dentro. Y nada de eso podría suceder en los límites habituales de su mundo. Debía

viajar para recuperar una salud más precaria a causa de su tibia y vacilante condición que de las heridas cobradas en combate. Y el viaje (la metáfora esencial de toda novela) se convierte en una peregrinación hacia el amor, hacia sí mismo.

Por ello, el autor deslinda perfectamente el carácter del espacio en las dos partes de la novela: el protagonista circula por una Sevilla de callejas estrechas, de casas que guardan secretos o sorpresas, de hoteles de aspecto familiar…, y lo hace sin parar, y sin poder siquiera ver con claridad aquello que desea. Mr. Bright se pierde en aquel laberinto, mientras busca algo con especial denuedo y no menor esfuerzo. Pero se trata curiosamente –sea de día o de noche— de un laberinto cegadoramente iluminado por la vitalidad que desprende: todo pasa ante el protagonista con la contundencia de la realidad física, con la inmediata sensualidad que se desborda de aquella peculiar geografía urbana, cuya variable condición y cuyo ofrecimiento a una constante aventura hace evocar a Mr. Bright, en repetidas ocasiones, la imagen del mar. En la segunda parte, sin embargo, y aunque seguimos en la misma ciudad, el espacio se enturbia y ensombrece (es significativa la referencia inicial del narrador al hecho de que este segundo recorrido por la peripecia de Mr. Bright se produce "cuando ya Sevilla era sólo un recuerdo en mi memoria y (…) entre las brumas otoñales de Londres"), porque ya todo sucederá en el interior del protagonista; los sucesos funcionan como espejo para su madura conciencia de criatura novelesca.

Ya no sorprende el apabullante exterior de una ciudad apiñada en torno a edificios y monumentos de indudable atractivo, o de unas calles surcadas por gentes diversas y desconocidas; lo que ahora crece incontenible es la imagen que de todo ello –doblada por su experiencia– fabrica Mr. Bright, a medida que penetra más y más en ese otro laberinto (el de su conciencia individual) donde acabará perdiéndose, para hallarse plenamente renacido: se ha apagado el exterior, porque aquel derroche luminoso ha conseguido hacer luz dentro, en la intimidad: luz del recogimiento y de la sabiduría que da lugar a un nuevo viaje, paralelo y complementario al realizado por el protagonista en la primera parte de su historia, porque sin este segundo itinerario la peripecia no se cumpliría adecuadamente.

Una opción de lenguaje

La novela, pues, como viaje a través de un tiempo y de un espacio que dependen, directa y estrechamente, de la evolución interior del protagonista, y de la peculiar perspectiva que este último adopta frente a los sucesos en los que se ve involucrado, casi siempre de forma inesperada y sorprendente. Porque la historia de Mr. Bright no se halla trazada de antemano, sino que fluye a medida que el personaje se desplaza en su recorrido, y conforme se producen los encuentros con cada uno de sus antagonistas. Es más, la verdadera dimensión temporal de la peripecia y la precisa significación del espacio –como hemos explicado– sólo se descubren a través de la mirada y la reflexión que sobre una y otro despliega el protagonista. En consecuencia, el narrador no es dueño y señor de la peripecia; se limita a rastrearla hasta donde le es posible y a dejar, luego, en la incertidumbre, aquellas zonas de la misma que sólo el personaje podrá iluminar, desde los íntimos niveles de su conciencia.

Claudio de la Torre, por tanto, y al igual que hiciera con el punto de vista, ha elegido con especial cuidado una forma de escritura que, en principio, se limita a la relación objetiva de determinados sucesos, pero que sólo se completa a medida que lo poético sugeridor resulta imprescindible para alcanzar esa dimensión subjetiva a la que nos venimos refiriendo. Nuestro autor, que venía del lirismo posmodernista compartido con los escritores canarios de su época juvenil, alimenta su lenguaje con una particular sensualidad, con un tono de no disimulada vaguedad o imprecisión, y su prosa se convierte así en un instrumento de transfiguración literaria y poética (imaginativa, inaugural) de la realidad, porque en ella arraiga y se refleja la actitud adoptada por el personaje. Una prosa literariamente muy cuidada, con la que Claudio de la Torre se identificó también con los narradores españoles que, en los años 20, se arriesgaron a introducir en la novela "los temas autobiográficos o de evocación más o menos subjetiva, envueltos a menudo en un ambiente delicado y casi esfumado", como explica Simone Bosveuil.

Una escritura que, en lo que atañe a la construcción sintáctica, se resiste al párrafo largo y explicativo y prefiere la brevedad, la suma de situaciones y escenas que construyen fragmentaria o simultáneamente ese conjunto unitario que el lector debe completar y comprender, a tenor de la información que le suministran los personajes por medio de sus diálogos, o teniendo muy en cuenta el matiz y la intención que se encierran en la palabra y en la disposición del protagonista, según la detecta ese narrador que a él se aproxima y con él se identifica. Y si, como ya veíamos, la tradición modernista de la valoración poética de la realidad (la metáfora como "modificación de la materia novelesca en tanto que contribuye al enorme trabajo de reunificación de las apariencias que es la imaginación") se halla en el origen de la prosa de Claudio de la Torre; la velocidad y el dinamismo, celebrados por toda una época, encontraron su cabal expresión en el nuevo sentido del tiempo y del espacio narrativos ofrecidos por la imagen visual cinematográfica que el discurso novelesco y la imaginería poética incorporaron entonces a sus respectivas elaboraciones, para cumplir la profunda renovación literaria que estaba en marcha.

Claudio de la Torre, como sabemos (y aquí se demuestra), no fue una excepción en este sentido; pero en la prosa de nuestro escritor hay todavía algo más que es imprescindible señalar, precisamente porque tiene que ver con sus orígenes. Se trata de la doblez irónica (y hasta humorística, en ocasiones) con que observa la peripecia relatada. Es evidente que sus personajes, por mucho que se esfuercen (y aunque algunos crean poseerlo) no tienen el don de la ironía; es el narrador quien, ante la situación planteada y al abordar la confrontación entre el plácido Mr. Bright y sus antagonistas españoles, descubre lo ridículo que resulta la envarada gravedad que rodea al protagonista, y que éste no acaba de entender, o la cortedad del recién llegado y la terca insistencia en mantener su distanciada frialdad en medio de aquella desbordante explosión de vida. Es el narrador quien dispone siempre, con maliciosa intención, las sucesivas escenas; quien desliza alusiones, o explícitas declaraciones de unos y de otros, que resultarán demoledoras a causa de la cáustica ironía que con tan notable espontaneidad maneja. Una intencionada

deformación que ronda lo grotesco en muchas ocasiones, si bien ese posible carácter esperpéntico se halla atemperado por una escritura pulcra y contenida que prefiere aventurarse por los terrenos de una imaginería poética que tanto debe al simbolismo y a sus arriesgadas correspondencias, y que con tanta valentía se aproxima a las conquistas de la irracionalidad y de la subversión que la vanguardia impondría muy pronto.

Tres principios para un final

Las notas de lectura que anteceden apenas pretenden otra cosa que servir de guía para el posible lector deseoso de rastrear los orígenes de nuestro escritor y los elementos característicos de su obra. Ojalá tuvieran la suficiente capacidad como para despertar en ese mismo lector curioso el interés por discutir, e incluso contradecir, mis más o menos acertadas interpretaciones. En cualquier caso, aparte esa función introductora de la figura y de la obra de Claudio de la Torre, imagino que pueden resultar perfectamente prescindibles. Aun a sabiendas de ello, no me resisto a terminarlas sin exponer a la consideración de cuantos hayan tenido la bondad y la paciencia de seguirme hasta aquí los comienzos de las tres novelas más significativas publicadas por Claudio de la Torre: ésta que nos ocupa, *Alicia al pie de los laureles* y *Verano de Juan "El Chino"*. En esas líneas iniciales se explica, a mi entender, la intención fundamental que mueve a nuestro escritor a través del laberinto de la narración: encontrar en los recovecos del tiempo y del espacio de la memoria la imagen esquiva de una experiencia y de una identidad que, siendo rabiosamente personal, supere esos límites e ilumine los perfiles de una colectividad de la que Claudio de la Torre nunca se sintió lejano ni ajeno.

> Ha habido desde entonces tal sucesión de pequeñas anécdotas, y han transcurrido relativamente tantos años, que apenas podría hoy fijar, de modo absoluto y preciso, cuándo y cómo hice conocimiento con Mr. Bright, el héroe de mi historia.

Así comienza *En la vida del Señor Alegre*. Nótese cómo el narrador se introduce a tientas en el conocimiento de un

individuo, de un héroe; o lo que es lo mismo, de alguien que *para ser*, para justificar su condición, debe abandonar su mundo y ofrecerse al azar de la aventura que es la vida. Y esa inseguridad confesada por el narrador se debe –de un lado– a la distancia en el tiempo que, como se apresura a advertir, es relativa; y de otro, al amontonamiento y confusa sucesión de una serie de anécdotas comunes y, en apariencia, irrelevantes. Entre tanto fárrago de pequeñas cosas, y entre tantos personajes que le disputan el conocimiento de su protagonista, el autor se empeña en conseguir un mínimo de claridad para enfrentarse cara a cara con él; para saber, exactamente, quién es, y qué sentido tiene la peripecia que se desencadena al ser trasplantado a un mundo tan diferente al suyo. Un deseo de conocimiento individual que, a causa de la relativa proximidad histórica entre los sucesos y el relato de los mismos, se convierte en reconocimiento del propio autor, a través del espejo de su pintoresco Señor Alegre. Al no haber excesiva distancia en el tiempo, no hay, tampoco, una perspectiva suficiente para ir más allá de unas relaciones personales derivadas de contactos fugaces y fragmentarios, de situaciones sincopadas que es preciso reconstruir *a posteriori*, reflexionando sobre ellas para desvelar su verdadero sentido.

> Tendría que encaramarme de nuevo sobre los hombros de mi tío Alberto para distinguir la vida desde una altura aproximada, tal como yo la recuerdo en los primeros años de nuestro siglo.

Al comenzar la lectura de *Alicia al pie de los laureles*, la pretensión de este narrador en primera persona (de nuevo el yo confesional) es tomar distancia en el tiempo; y conseguir abarcar, de esa forma, un espacio mucho más amplio de visión (“distinguir la vida (…) como yo la recuerdo en los primeros años de nuestro siglo”). Todo ello sin perder –en absoluto– esa proximidad personal con los sucesos que en la historia de Mr. Bright ya existía, aunque sin la inmediatez aquí observada. La cercanía del narrador con respecto a los sucesos resulta ahora mucho más evidente, a causa de ese contacto corporal que el narrador necesita para alcanzar el conocimiento que desea; y la calidad de su visión es también mucho más nítida, y al mismo tiempo se halla magnificada por el fervor de la memoria,

puesto que sobre aquella vida se proyecta la mirada, vigorosa y perpleja, de un muchacho de nueve o diez años. Las dificultades del narrador no derivan ya de la contundencia del acontecer menudo y cotidiano que lo confundía en la primera novela, sino que ese turbio espacio de la memoria, lejano y casi difuminado en el tiempo, se reproduce en la visión potencialmente rica del niño que mira y que reconstruye, con su ingenuidad cargada de sentido y con su penetrante memoria, el friso de su vida y de la vida de los suyos.

Si en la primera novela se lograba, implícitamente, el reconocimiento del yo en la figura del protagonista, y en las relaciones que éste mantenía con el espacio de su aventura y con los personajes que lo cercaban, Claudio de la Torre atraviesa ahora la frontera indecisa de la memoria colectiva para encontrar a aquel mismo yo, pero formando parte de una precisa comunidad que –también a causa del tiempo crítico que le toca vivir, cuando la mirada del narrador se tiende sobre su memoria– se convertirá en reducto terminal, abierto sin embargo a una dudosa y no menos conflictiva esperanza.

Pasemos al inicio de la última novela escrita por Claudio de la Torre.

> —¡Saquen sus muertos, saquen sus muertos!
>
> No era una orden, ni tampoco una súplica. Era simplemente un aviso, monótono a fuerza de repetirse, que Juan "El Chino" iba metiendo en los zaguanes de las casas al empezar al atardecer el recorrido de su distrito. Cumplía así las instrucciones del capataz Fonseca, las mismas que para las horas de la mañana.

Sin duda, el cambio sustancial que aquí se ha producido es la desaparición de la primera persona, y la implantación de un narrador que se distancia objetivamente de los acontecimientos, dando al relato un carácter de crónica puntual de un tiempo determinado. Pero aún hay otra variación igualmente significativa: la voz del personaje sustituye a la del narrador, en el arranque de la novela; ello es, nos permite oír, antes de nada, y con una frase ciertamente sobrecogedora, lo que alguien dice en el espacio de la ficción. La explicación vendrá después.

Claudio de la Torre ha rendido viaje, como explicábamos, volviendo al origen; pero no para reconocer allí al individuo que iniciara tiempo atrás su itinerario vital, ni para dilucidar –desde una discreta distancia– las claves de un mundo afín y próximo en el tiempo, sino para remontar esa historia e ir al comienzo, a la razón primera de la misma, principio que acabará por dar sentido a las dos exploraciones anteriores. Porque *Verano de Juan "El Chino"* se sitúa también en unas coordenadas muy precisas: el autor no tiene reparo alguno en dar referencia concreta de la epidemia de cólera de 1851, en la isla de Gran Canaria. Pero lo que a través de esa crónica persigue es el reconocimiento de una determinada organización social, causa de tanta incertidumbre, de tanta postración, y también de tanta abulia e indiferencia, como demuestran quienes son responsables del destino histórico de esa comunidad; y precisamente, a partir de la fecha en que el Archipiélago entra en la modernidad, con plena conciencia de su condición y de su identidad. Reconocimiento de una organización social que, primero, desplazó al individuo fuera de su mundo (y así recorre, confundido, los primeros tramos de su existencia en solitario) y que, después, obligó a ese mismo yo indagador a reconocer en los suyos próximos las trazas de su identidad, y de una memoria tan compleja como es la que arrastra consigo.

[1] *El viajero* es como sigue: un joven se lanzó un día al agua para bañarse y desapareció. Ocurría esto en Las Palmas y en una peña que era conocida como la Peña del Estudiante. El cadáver no apareció jamás. Y en el hogar atribulado se creó la esperanza de que algún día el muchacho reaparecería. Alguna lancha podría haberlo salvado (…). Los espectadores no llegan a saber si un personaje hermético que figura en el texto es o no es el desaparecido. Pero en la pieza late continuamente la esperanza del regreso, "resucitado" en el espíritu de un personaje misterioso que nos deja aterrados cuando a una pregunta que le hacen sobre su lugar de procedencia, se limita a contestar: "Quise regresar antes, pero no pude hacerlo". Y cae repentinamente muerto ¿por segunda vez? Está presente el médico y el médico duda.

[2] *En la vida del Señor Alegre* debía haber tenido una segunda parte, obra anunciada y nunca aparecida, que habría de titularse *En la vida de Míster Cubas*.

[3]"Frente a las formas de vida y de conducta cosmopolitas, importadas del extranjero, los narradores (…) adoptan también una posición ambivalente: les atraen por su novedad y por su efecto liberalizador sobre el provincianismo y la gazmoñería de nuestras costumbres, pero prescinden de ellas (…) por la frivolidad y la deshumanización que entrañan", escribe Víctor Fuentes.

Lectura del mar

Si nos conformásemos, yo me limitaría (¡lo han hecho tantos!) a corroborar lo evidente: la presencia del mar (y su significado) en la tradición poética de las Islas. Ese, el modo académico: una forma de secuestrar la literatura, de apagar su vigor verdadero, haciéndola pieza (piedra) de museo. Nos interesaría, entonces, como curiosidad histórica; y yo acabaría aburriéndoles con la enumeración y con la taxonomía. Pero ¿cómo implicarla en nuestra experiencia que no tiene por qué ser, en principio, poética? Tal vez sea esa la razón de la distancia, y del desdén y del recelo que frente a la literatura toda adopta nuestro tiempo. Razón –también– de sólo perseguirla con ansia de consagración; al parecer, único modo en que pervive ahora. Y no sólo entre los más jóvenes. Renuncio, pues, a tratar aquí este *tema*, y propongo aquí *otra lectura del mar*; que lo veamos (y entendamos) como experiencia compartida, convivida. No olvidemos que *lectura* supone recorrido pero también elección; no olvidemos que *experiencia* es prueba, intento, apuesta. Algo debemos arriesgar, por tanto, si por ambas opciones nos decidimos. Lo repito con más frecuencia de la deseada (lo que habla del poco éxito de mi propuesta, aunque confirme mi convicción): toda experiencia literaria –escritura o lectura– exige una entrega, presupone una *conversión*. No podremos escribir sin investirnos de ese oficio mayor, no podremos leer sin abandonar nuestros hábitos, para sumergirnos –sin reservas– en un texto (corriente) que nos reclama. Sin esta radicalidad, apenas vulgar redundancia. Yo prefiero huir de esta última; aunque corra peligro (nunca he entendido a qué tanta prudencia) de hacer afirmaciones discutibles. Ojalá éstas lo sean.

Este preámbulo no quiere justificar nada; ni con él alargo, por temor, el momento de entrar en materia. Me parece imprescindible, pues la materia a la cual deseamos acceder tiene una entidad muy peculiar, para nosotros y para mi propósito de hoy. Así, sin más dilaciones, propondré a todos ustedes un ejercicio muy sencillo. Ejercicio mental, se entiende (aunque no sería ocioso cumplirlo en la práctica, de forma más asidua), consistente en repetir un gesto más que habitual en nosotros, habitantes de una isla, de unas Islas. Pero haciéndolo –claro– desde la soledad y el asombro imprescindibles para que ese simple acto adquiera la plenitud deseada. Acerquémonos hasta la orilla, pongámonos ante el mar y miremos. Hagámoslo con una particular disponibilidad. El mar viene; la espuma lamiendo nuestros pies. A nosotros, sin embargo, lo que de verdad nos inquieta es el horizonte con su luz, o con el vacío oscuro que –si es noche– allí mismo comienza. En ese límite –manso y peligroso a la vez– se inaugura un espacio (no un tiempo) de más. ¿No se multiplica nuestra visión en sentidos que son revelaciones; ello es, sucesivos principios? Desde aquel momento, nuestra relación con el mundo será otra: sugestión por lo desconocido (la imaginación le da forma, en el diorama de luz o sombra cegadoras) y pérdida de la presunta seguridad que habitamos (la isla, ¿tierra firme? "Poca tierra para pisar y mucha agua para estorbar"– escribió en alguna parte María Rosa Alonso). Cuanto poseemos, cuanto sabemos (hasta la edad; eso que denominamos –mal– experiencia), se reduce allí, de golpe, a una disponibilidad adolescente: algo nos falta, pero nos mueve un impulso de totalidad y abandonamos la casa del padre: "Quien viva allí lo hará como esclavo/ por fuerza y sin opción (…) Aunque/ parezca indemne, irá herido de filos"– así dice Arturo Maccanti. Si lo sabrá él… Pero ¿hacia dónde ir? Una aventura –la vida– empieza en aquel límite decisivo. Pero la vida propia, no la que depende de tutelas y saberes; la que a partir de ahí nos reclama. Si toda experiencia que puede referirse resulta el *cuento de nunca acabar* (lo demostró la milenaria Sherezade, en su relato único), la experiencia que principia en el asombro (mirada antes que palabra, espacio antes que tiempo) no puede decirse (o lucha por encontrar una palabra que la diga), resulta el *canto de siempre comenzar*.

Así, nosotros en el lugar del poeta: no poseemos la truculencia sabia del narrador, nos dejamos poseer por la palabra y por nosotros hablará el lenguaje. Un lugar de privilegio, pero abierto al abismo, vértigo de lo siempre insospechado: allí, principio y fin confluyen, son uno.

Y si he querido ponerlos en situación, ponerlos en el disparadero, es –ni más ni menos– para que la lectura del mar, la lectura poética del mar en la que puede resumirse nuestra identidad cultural (nuestra verdadera tradición) sea (y se viva como) la experiencia decisiva que es. Juan Manuel Trujillo, paseante de esta orilla, lo dijo mucho mejor: "si el poema busca al poeta, y huye del literato, es porque sabe que aquél se entregará a él, al poema, con todo su cuerpo y con todo su espíritu y que renunciará por ello a su mundo como voluntad". Entrega y renuncia, pues, para representarse con toda claridad esa identidad que es un destino. Imposible determinar (dictaminar) lo que es la una, que es lo otro, sin el concurso de la poesía. Y no se olvide esto entre navegantes de la novela: aunque lo que se escriba (se viva) sea una peripecia narrativa, ¿cómo explicar tal identidad sin el concurso de un *imaginario* insular? Porque las islas –permítaseme el atrevimiento– no existen. Como escribe María Rosa Alonso, "tierra firme ha sido siempre tierra en serio, continente, y no esta angustia a trozos, fragmentos de verdad, que son las islas, nunca entrega, siempre engaño que acecha al hombre en alta mar". No existen –explico ahora– como fijeza: son incertidumbre. No por casualidad San Borondón es el mito fundacional del Archipiélago (una isla que se mueve –¿o se mueve nuestro reflejo?– en el espacio incierto del Océano).

Permanezcamos, de momento, en la orilla (lugar de privilegio y de peligro: dos sentimientos que –desde niños– sustentan nuestra relación con el mar, ¿o no?); viajemos, quietos, por esa visión que es fijeza y movimiento a un tiempo. He dicho viaje, y dije lectura: el mismo discurrir por una quietud que se mueve (mar o texto), el drama de la escritura poética, siempre fundacional y siempre extinta (relámpago, estallido en rayos de luz) en el momento de fijarse, de decirse. El poema se titula "Cancelación". Vuelve Arturo Maccanti a precisar ese temblor: "Ante el mar otro día. Es poco tiempo./ Y se repite el

sol que ya no me deslumbra./ Parece que te alejas, tarajal de salitres./ ¿O no es tuyo el rumor de sangre de agua muerta/ entre dunas de mar y oleajes de arena?/ Si estuviera desnudo os viviera,/ casi me rozaría la luz de este lunes atlántico".

Iniciados ya, podremos –como conversos– aproximarnos (es una experiencia, una prueba) a la tradición en que nos entrañamos y nos extrañamos. Porque el movimiento –se verá– es doble: nuestro particular orgullo, nuestra indudable servidumbre. Y podríamos reconocer entonces que, si toda literatura comienza con un canto –épico o lírico– de afirmación colectiva, la nuestra surge (surte) del principio titubeante, monumento elegíaco, que son las endechas: una voz –solitaria y aislada– urgiendo el concurso de otras para sumarse al lamento, al llanto. Habla del silencio y la reserva; encogida en la pasión antes que decidida a la acción (la nuestra de hoy, podemos afirmarlo). En la muerte de Guillén Peraza no hay mar (sí retama y volcán y arenales); es, sin embargo, una celebración fronteriza entre la vida y la muerte, un poema que –en su quieta perplejidad– no renuncia a la sugestión de las preguntas sin respuesta, al riesgo de saber quién y dónde. Otra voz anónima habrá de darle forma, poco después: "De la mar me quiero quejar,/ pues dio largura para navegar,/ que fue principio de todo mi mal".

Empeñados (los que de esto presumen saber) en principiar con una afirmación colectiva, vinieron en disponer que –para no ser menos que otras– la literatura de Canarias tiene su piedra angular en el *Poema*, de Antonio de Viana. Canto épico, desde luego; y singular por muchos conceptos. Pero en donde no se dilucida aquella identidad: su tema, su propuesta colectiva (viciada por el servicio que el poema hace a la causa familiar de los Guerra) resulta subsidiaria, en el orden político, en la apuesta moral, en el sentimiento religioso, de la ya configurada desde el centro; no da opción a la excentricidad, a la fijeza engañosa de la visión (escritura) insular.

Mejor, esa opción es excepción en el *Poema*: orilla y espera volverán el corazón (y la mirada) de la princesa Dácil hacia el Océano, donde su hallazgo acabará siendo reconocimiento. También desde la orilla, Dácil "atenta mira", y "contempla [en el mar] el bien de su ventura". Como nosotros, inicia un

diálogo con el "incierto mar" desde la ignorancia y la duda en medio de las cuales se debate. Sólo podrá ser (y aclarar su propio enigma) uniéndose a quien desde el mar arriba: "mas tú solo eres, mar, quien el mal junto/ me puedes dar, o el bien de todo punto". En esta conciencia de fijeza cambiante, en esa necesidad de mestizaje (no la otra –estacada– de la "heroica arrogancia de los naturales frente a los españoles": suplantación de un orden por otro, prodigiosamente paralelos por artificiales ambos), la coincidencia de Antonio de Viana con nuestra fundación poética. Doblez, diálogo, perplejidad interrogativa; experiencia como incertidumbre ante la inminencia de una revelación: nada que ver con la vulgar repetición de la vida de los otros, de la palabra de los otros, aquella seguridad. Dácil, adolescente que aguarda, voz solitaria y aislada, urge también con su llanto al mar. Tradición que no comienza en las Islas, pero que, por atlántica, es la suya: arraigo, como dice María Rosa Alonso, en un "mar tenebroso, sin límites, más *allá de la morada de la Noche*"; apertura a lo desconocido, al azar de los descubrimientos, y espera constante –también– del otro que falta para ser del todo. ¿No mantienen idéntico principio –mujer "pensativa y lastimada" que habla al espacio vacío en donde su orilla se prolonga y precipita– las *cantigas* gallego–portuguesas? Mujer, como las damas plañideras de las endechas; ser incompleto debatiéndose con el mundo para ser dueño de su destino: la mujer, la isla; el mar, la embestida (espuma) fecundante.

Los dos polos de la incertidumbre insular; de una existencia que para ser (para reconocerse entidad, identidad) los requiere en tensión permanente. Arraigo centrípeto (afirmación) que pide siempre expansión centrífuga (negación). Sólo existimos en los otros, por los otros; no llegaremos a ser si no aceptamos el mestizaje como destino que nos completa. Mutilación, cerrarse sobre sí mismos; plenitud, desdoblamiento no ya en el otro sino en todos. Ahí nuestra riqueza. Lo diré con Juan Manuel Trujillo: "el hecho diferencial de Canarias hay que buscarlo, no en el paisaje, sino en el hombre; en el conjunto de relaciones que el hombre que vive en estos peñascos ha tenido con el mundo, con el hombre y con las cosas (…) entre esta últimas hay que contar con el mar". Atrevámonos ahora a

abandonar la orilla. Dejándonos llevar por el asombro inicial de la poesía que no es –como la novela– construcción de una peripecia, pues busca un conocimiento más allá de todo conocimiento. Salgamos, pues, hacia la zona de sombra que sólo una palabra en estado puro (libre del dictado del lenguaje) conseguirá iluminar: lugar de la muerte donde se recupera la vida. Rebasada la orilla, traspasado el horizonte, comienza a existir el mundo que hay después; la experiencia será exilio (desarraigo; pero también salto y desbordamiento y entusiasmo: raíz compleja de este término), y el mar, "suave lámina brillante [que] estira la mirada", "reverbera (…) como si lloviera diamantes el azul intenso, luminoso, de nuestro cielo" (María Rosa Alonso), encarna en formas diversas; espacio habitable de multiplicadas presencias convivibles o enemigas ("túmulo de plata", "bronces de espuma en piélagos de nieve") que, en el momento de ser poseídas, se manifiestan como engaño a los ojos ("no ya mar de cristales:/ océano fue de llamas, /bajel con plumas, águila de escamas,/ en que se vido, sin remedio alguno/ de Eolo burlado y de Neptuno"). Otra –nueva– forma de diálogo, la de aquel "amante peregrino" que fuera el vizconde de Buen Paso (desplazado, dislocado: otro fronterizo, en su siglo, en su escritura); ya no adolescente en espera, maduro lidiador de su propia existencia, "vagando entre varios temporales" hasta alcanzar otra (otra orilla), hasta reconocerse en el otro en el espejo del mar duplicado: "nadante pira,/ funesto albergue donde mal respira/ su pecho, todo fuego". El otro, la otra isla. ¿No es Madeira su San Borondón; y no sería luego el Tajo su Teide? ¿Poemas o plagios? La voz hallada también allá, en la otra orilla atlántica, otro vértice del espejo común y sus repetidas iluminaciones: el único significado disuelto en atrevidos sentidos; la simplificación de las cosas vuelta complejidad de la imagen. El lenguaje también se amplía, como el mar lo ha hecho con la experiencia. Artificio barroco, sin duda: pero reconocimiento reflexivo además. Al pisar "la fértil playa en la Madera", su única compañía aquel enemigo mayor ("memoria halagüeña") que lo sigue en su recorrido por el laberinto umbrío y cavernoso de tan precario refugio. Su palabra mana allí, llora su aborrecida vida y su desengaño.

El vizconde navegó (y nosotros con él) por la dificultad del mar (del poema) hasta su (nuestro) reconocimiento; su exilio, ni ausencia ni negación de la isla: desbordamiento, dijimos. Por eso, su escritura (su experiencia) es debate entre aquellos dos extremos, diálogo con el otro que es el mismo: dilucidación. Esto nos enseñó nuestro siglo XVIII: el impulso hacia fuera como signo fructificante de la condición insular. No debe atenazarnos ya la perplejidad del principio; ha de ser umbral o comienzo siempre. Lamida por la espuma de la orilla, la palabra no debe renunciar al vuelo, al sueño, acurrucándose encogida en una ensoñación –roca o almendro– que nos ciegue la vista del mar. Sombras, entonces, la choza o la fosa o la ermita, para nuestro pobre, torpe y terco siglo XIX, que no vio (que no quiso ver) el mar; que –como dice Juan Manuel Trujillo– vivió "enfermo de particularismo", de insularismo –añado. Exclusivo y excluyente, anulará por decreto (época de constituciones y burocracias, ¿cómo iba a ser poética?) la tensión centrífuga, propiciadora del desbordamiento y la distancia debida; demacrado el rostro de su espíritu, hurtado al otro. Quien sale, huye. Y condenaron (y hemos condenado, miméticos) a Galdós. ¿Cómo hubiese alcanzado la cima universal de la novela sin su voz en diálogo con la de otros, sin su visión de la historia en pugna con la historia, sin su irónica excentricidad suplantando la estrechez del realismo? Para otro exiliado, desde otra playa, ni salto ni desprendimiento: las arenas, las olas, las espumas "alimentan –escribe Nicolás Estévanez– mi nostalgia", "me recuerdan/ las espumas de mi infancia,/ las olas de mi existencia,/ las arenas de mi patria". Su mirada no las ve; mucho menos las transforma en imagen: objetos (*temas*, aquí sí) que utiliza para el poema; identidad ajena a la reverberación sugerente del mar. Son su significado, no se multiplican en sentidos. Por eso, el lenguaje (sólo discurso) no se ve perturbado (ni nosotros sorprendidos, ni movidos a concurrir en tal experiencia) por una palabra fundacional, poética.

Esta habrá de nacer con la modernidad. Que es disidencia, y crítica; que busca un espacio amplio para que la imaginación lo habite, o que se revuelve inquieta en el reducido recinto de la ironía. Visión –en ambos casos– que condicione las relaciones del hombre con el mundo y con las cosas desde una

sintomática doblez: la imaginación hará, de la disidencia, descreimiento, engaño a los ojos (lo visto es siempre otra cosa, otro cuerpo: herencia del vizconde heterodoxo); la ironía, en el doble fondo del lenguaje (lo dicho esconde siempre otro sentido; desconfianza ante el significado irrefutable). Disidencia y crítica, el otro principio –complementario– de la identidad insular, en el comienzo titubeante del conflictivo siglo XX. Canarias si, por islas, enclave fronterizo, desde entonces –además– última frontera atlántica española; si, para ser, abierta a cuanto desde el horizonte llega, a lo que tras él aguarda, en ese momento, evidencia también de tal conciencia: afirmación cosmopolita, necesidad de sintonizar con la hora del mundo que trae el ritmo exaltado y nervioso del progreso, el acelerado trajín comercial. Si el nuevo tiempo se abre a tan sugestivos augurios, umbral será también –aunque en sentido inverso– la apuesta del poeta, una voluntad de situar su voz en el espacio unánime de la poesía. Desde su excéntrica marginalidad nada sabrá de nostalgias.

Mirada (visión), oído (ritmo) y tacto (formas) fundan un conocimiento muy particular, reconocimiento de lo añadido y extraño que irrumpe en la cotidianidad como su doble imprescindible. Aquella visión, aquel ritmo, aquellas formas (una retórica) fecundarán la lengua coloquial para que nazca así una palabra nueva, y mestiza, por donde la vida rutinaria escape hacia su otro lado, a través de la intensidad imaginativa del mar y de la actividad febril de los puertos. Nuestros poetas de finales del XIX también se acercan a la orilla; pero desde allí hablan de modo diferente. Ajustemos a la suya nuestra experiencia.

Viaje invertido ahora: lo exterior está dentro, porque el espacio luminoso del mar se desborda sobre el sitio gris (que tiene límites, que limita) de la orilla. Y el poeta mira (habla) desde allí, pero “fascinado por el prodigio inmenso”, “suspenso [ante] el milagro”, “en las redes del estupor prendido”: idéntica disponibilidad la que nos exige esta lectura si deseamos alcanzar su iluminación. Precisa será, entonces, la *invención* del mar, su mítica fundación; invención ocurrida en una palabra; su manifestación, conjuro o canto donde la imaginación encarna. Leamos: “El mar: el gran amigo de mis

sueños, el fuerte/ titán de hombros cerúleos e imponderable encanto:/ en esta hora, la hora más noble de mi suerte,/ vuelve a henchir mis pulmones y a enardecer mi canto…/ El alma en carne viva va hacia ti, mar augusto,/ ¡Atlántico sonoro! Con ánimo robusto,/ quiere hoy mi voz de nuevo solemnizar tu brío./ Sedme, Musas, propicias al logro de mi empeño:/ ¡mar azul de mi Patria, mar de Ensueño,/ mar de mi Infancia y de mi Juventud… mar Mío!".

No, como sabios apresurados dijeron, una evasión; riesgo primordial porque es entrega a ese doble, comunión con él ("el alma en carne viva va hacia ti, mar augusto"), pero siempre al otro lado, en el sueño. Allí, una forma, presencia y encantamiento ("fuerte/ titán de hombros cerúleos e imponderable encanto"), prestando su mismo poder a la palabra afirmativa que celebra con satisfacción el hallazgo. Matiz importante en la identificación final: no un recuerdo que añorar, un reconocimiento (identidad) logrado.

Tomás Morales no se sirve de la mitología, establece la mitología insular; un principio verbal que lo es también existencial: espacio el mar como tiempo anterior a la historia, que la suplanta y subvierte con su agitación metamórfica. Suplantación, subversión, y descubrimiento; la potencia seminal de la espuma, el estallido de luz, traducen en acto (imagen o presencia) la agitación contenida en ese espacio primordial donde mundo y palabra, siendo uno en el origen, se abren en permanente continuidad: *Oda al Atlántico*, variaciones que son visiones de aquella identidad plural y sugestiva; la misma es otra, a cada instante distinta y renovada por la luz, por el movimiento, por el deseo.

Por la orilla inundada de luz, en el diorama que la noche clausura, pasea Domingo Rivero, se pierde Alonso Quesada. Resignación de la mirada del uno (o su evidencia de la respiración del manso animal sumergido); unos "turbios ojos" creen ver siempre un navío que se desliza y "se pierde a lo lejos", en ruta hacia otros lugares, otras existencias, movido "por el viento del destino esquivo", mientras el poeta (el hombre) repite su "triste labor" entregado al desgaste del tiempo. Disyuntiva agónica, la espera del otro, acoso febril del misterio de la vida y de la muerte que el mar custodia, "como

invitando a lo imposible" ("El corazón siempre en un punto misterioso/ y el alma sobre el mar ¡blanca!… ¡El velero/ que no pasa jamás del horizonte!"). Si mar lleno, el de Morales o Rivero, en la contundencia de su sensualidad, mar vacío (o vértigo o abismo o laberinto) éste que rodea el aposento insular de Rafael Romero. Por eso queda, entre la inminencia del viaje y el temor del viaje (aquel desamparo mayor), con el mar siempre a su debida distancia: cerco que, si por fin roto, dejará inerme al individuo, al azar de su ventura. ¿Salir o quedarse? Hasta ese "campo azul" baja día a día, pensativo y silencioso, Saulo Torón, "para todas las siembras del sueño". Vuelo su pensamiento, emoción desprendida, ensanchando los dominios del mar. Pero lo disperso regresa (se recoge) y lo de fuera se refleja dentro, se posa en su palabra y se manifiesta como su doble: su ser completo en el bisel de la orilla. Nuestros poetas fundacionales. Por la indiscutible dimensión de su obra; por detenerse, también, en el quicio de las últimas consecuencias de su palabra. ¿Cuál es la razón de esta capitulación, de este temor? Pregunta que no quisieron –o no pudieron– contestar. Si nos reconocemos en ellos (y debemos hacerlo) compartiremos su indiscutible grandeza; pero también (estemos alerta) su condena, su cadena.

Nos ha perjudicado tanta reverencia. Afrontemos –enfrentemos– esa paternidad. Hagamos una prueba más, cambiando ese espacio vecino, donde se "agranda mi sollozo humano", por su presencia; volvamos su horizontalidad latente inusitada incorporación (porque se alza, porque toma cuerpo). No *el contemplado*, un cuerpo que –más allá de engaño a los ojos– nazca de una *ilusión óptica*: insólito suceso, por tanto; ritmos y reflejos ("Él, pensativo y callado,/ suspiraba tristemente./ Yo, con mi mirada larga,/ lo atravesé lentamente./ Él, que mira y no mira,/ me miraba indiferente, /mirándome y no mirando /sino lo que tiene ausente", Domingo López Torres) y en medio, apariciones ("Un pailebot pliega sus velas y se aproxima a la costa. No sabemos el motivo de permanecer el pailebot en aquel lugar del mar, tan impropio, si sólo la estela perdura", Ramón Feria) o transparencias y transfiguraciones ("Con su *maillot* de colores/ la tarde en el mar nadaba./ Se construyó una sonrisa/ con el remo de una barca./ En la garganta de un pez,/ coloradita en las branquias,/

la llevan para venderla/ en el reino de las algas", Pedro García Cabrera). El otro, pero en este lado; el viaje (hallazgo) se cumple en el poema: si el ensueño, antes, dispersaba, difuminaba la imagen hasta perderla en la distancia que era incertidumbre; el sueño, ahora, no alusión, otro modo de conocimiento, de reconocimiento. Una respuesta poética y, por ello mismo, no ajustada a razón; se resiste a ella, se libera de su dictado.

A partir de ese momento (superación del límite), el poeta ya no mira extasiado, o confuso, ni entrega su voz (lamento) a una sugestión imposible. El poema es un acto donde el mar "habla o hace signos"; desde su capacidad fecundante, la visión así inaugurada es epifanía: doblez verdadera, constitutiva. Voz o forma que no se entrega para ser interpretada, que quiere ser poseída en un acto de amor; y el poeta –en consecuencia– derrocha, en su participación, el chorro culminante de la vida, asomándose al vacío de la muerte (revés de la visión, ausencia de la palabra) que en el hueco, o en su eco, anima un nuevo principio. Aquel ejercicio inicial que les proponía exige ahora un esfuerzo mayor: la posición de espera debe trocarse aquí en activa búsqueda, aprendizaje de convivencia con ese nuevo mundo encarnado en la palabra que es –por encima de toda otra cosa– realidad de un deseo. Y en vez de conocer el lugar que corresponde a cada uno (poeta, mar), obligado es descubrirse en la excentricidad, ese "modo de afirmarse con manquedad en el mundo". Es ahora cuando de verdad vemos, y no antes, en aquel retraimiento timorato, renuncia al riesgo del hallazgo definitivo. Una excentricidad, digo: un centro desplazado del centro, pero que origina otra órbita, tangencial y complementaria, a partir de la cual comienza el verdadero diálogo. Pues no prescinde de la otra voz; antes bien, la incorpora al debate y se faja con ella; porque no renuncia a la lengua heredada, la pone a prueba privándola del significado, multiplicando sus sentidos, o invirtiéndolos.

El mar así, como la escritura, universo; ámbito donde el poeta arraiga en su marginalidad. Porque, abatidos los límites, lo visible es lo invisible (o viceversa); la palabra dice lo hasta ahora no dicho, y es también su silencio. Mundo en rotación;

constelación de signos, de formas, que se desplazan y ocupan alternativamente los unos la posición de los otros; como las palabras. Ritmos (de luz, de respiración, de movimiento) antes que formas; mejor, formas que son ritmos: "El mar mi casa, muro/ blanco por el que bajo a las orillas (…) Toda albeada/ blanca, toda de blanco como un pueblo,/ calles de piedra azul y verde, cómo/ cruzan los bueyes a vela, cómo hunden sus arados a popa!" (Manuel Padorno). Por ese camino, agotándolo, otra perplejidad aguarda: ausencia (transparencia) de las formas y del lenguaje. El mar, sólo luz, o aire: crecen los intersticios del poema hasta diluirse por completo todo en blanco: ardua (amanerada) retórica del silencio. Pero *el náufrago sale*, a la luz del mar, por esos intersticios precisamente, no queda en *la roca*. Náufrago, animal u hombre, lo que dilucida es su regreso al lugar de origen: la isla, la poesía, la isla que es la poesía. El viaje no de fuera hacia adentro: la reclusión allá. El regreso resulta salida, conquista de lo verdaderamente exterior. Supremo estar. Pero estar viendo. ¿Solitario? Y desnudo; como quien se presta –*en absoluta desobediencia*– a resistir la embatada de un mar abierto. Lo ya visto, lo ya oído, ahora –de pronto– es cuanto se adivina o vislumbra más allá, pero sin manifestarse. Ruedan entonces los ojos, andan los pies, ese borde abismal ("alcoba de agua,/ nidal del sueño, lecho de silencio"); se tensa el deseo ("quiero entrar en tu alcoba de agua/ dormido bajo el sol, y respirarte/ mujer tendida el agua de la luz") y la palabra descubre, y construye y habita, a medida que lo dice (lo palpa), el sitio: casa de luz, centro (retiro) del verdadero –único– conocimiento: amor. Abolida la distancia, se asciende (¿o es descenso?) hasta el hermetismo sagrado de la unión: "larga cama encallada/ (en la isla tendida del silencio)/ donde comienza a ser el alma agua" (Manuel Padorno).

¿Y si concediéramos la palabra al mar; si la devolviésemos a su legítimo dueño? No desde la sabiduría acumulada, yendo a la posición inicial (ingenuidad, anacronismo), aprovechando "el mejor salvoconducto para la insensatez". Se origina así un diálogo por fin efectivo; una tensión, no simplemente sugerida, entre la imposibilidad de la orilla y la prolongación incierta del mar: libre circular recíproco de "sonidos interiores, pensamiento sin letra" que el poeta –de pronto– descubre un

mediodía (“esta rotunda claridad sobre los párpados”) y cuyo discurrir se extiende (se toma su tiempo) hasta el borrón nocturno erizado de hogueras. Con el diálogo, el revés –antes sólo nombrado– teje la complicidad del *poeta y su mar*. El mar, la poesía, rumores ambos consustanciales, difícilmente distinguibles. Complicidad; pero de ningún modo complacencia: la hubo en el augurio afirmativo de Tomás Morales; la había más (un cierto solaz en el dolor) en la tensión meditativa de Domingo Rivero o en la agonía irresoluta de Alonso Quesada. La disputa ahora, por tanto, elude la condición insular (del escritor insular); desemboca en ella (¿por azar?) y dilucida aquella su excéntrica y doble verdad. El mar (que ya puede hablar) responde, y pide claridad al poeta, y denuncia su tímido circunloquio, y subraya –juicioso– su parte de culpa en la configuración de una “mirada [monstruosa] que divide y subdivide” tras la cual ahonda en su sendero interior el poeta.

La experiencia que no llevaron a término nuestros fundadores, la cumple ahora –confesión y entrega– Eugenio Padorno. Y puede hacerlo porque logra desatar la lengua al mar; porque se establece en igualdad de condiciones con él, no desde la sensatez del entendimiento, ni en los límites de la razón histórica: su espacio, el sueño; su tiempo, la anacrónica duración de una palabra que sigue “la devanadera de hilos diferentes en desiguales vueltas” que el primero teje; tejido como recorrido o laberinto de senderos que se bifurcan, pero a la luz, donde tendrá principio el único camino verdadero. Al poeta le cumple encontrarlo; y el mar le advierte que no lo hallará si gira, premioso, en torno a los “roídos huesecillos que se muestran ante la madriguera de la angustia” (aquella rumia del *aislamiento*); por eso le ofrece el azar una (esa) elección, dejando “que tu imagen se desplegara multiplicada en mí hasta el infinito (…) para que vieras, y para que te vieras, en el laberinto en que te hallas”, mostrándole “aquello con que se teje y desteje el lenguaje que amas”. Viaje o exilio (de un lugar a otro: “un mundo simple para un alma compleja”), en donde ambos vuelven a coincidir, sin resignación, en el sentido (y destino) que los orienta (y los aguarda).

Sin resignación, con comprensión: no el final, cuando el mar se repliega "hacia el hondo horizonte", augurio entonces del otro principio invertido. Sólo el poeta tiene la virtud de poner de nuevo en movimiento "la oscura lengua que se toma reposo". Pero no es su voz la que oímos en la voz del mar; ni su eco: poeta y mar son –y coinciden y conviven– en su prodigioso ajuste a la materia verbal (particularísima oralidad) de cada uno: elíptica la del primero, engolfada en la memoria dubitativa que es su tradición; directa –hasta un punto agresiva– la del otro, para deslizarse sigilosa en aquélla, con la sabiduría de su "eterno, invariable romper sobre sí mismo", doblegándose al orden (ritmo, concepto) exigido por la sintaxis, perfectamente avenida al discurrir alternativo del diálogo. En justa reciprocidad, el mar sólo calla tras haber reconocido su dependencia de quien ha otorgado forma a su voz. Experiencia acabada, y culminante (hasta ahora inédita), de aquel doble movimiento: dos voces superpuestas en idéntica (y reveladora) transparencia. Sin atenuar la tensión constitutiva de la identidad insular, Eugenio Padorno ha añadido un nuevo elemento fortalecedor (y esclarecedor) a la misma: estableciéndola no entre los dos *sujetos* sino entre ambas líneas de discurso, restaña el hiato (herida) por donde el poeta insular sangraba, víctima del sollozo humano, o enmudecía en la presunción del silencio como destino.

Hora es ya para el regreso. Quizás nos duela dejar la orilla cumplir la vuelta nocturna a la vida: recogimiento del mar, nuestro recogimiento (vuelta, pero también interiorización). El ejercicio no habrá sido vano si la experiencia fue comunión con la verdadera tradición que nuestra poesía nos ha iluminado sucesivamente: ofrecimiento de un conocimiento que se quiere libre, por excéntrico, sustantivamente "confundido entre el saber y la adivinación"; donación de una palabra que contiene la forma –única– de esa libertad. ¿Seremos capaces de asumir –con sólo esta prueba– la experiencia del mar como la única totalizadora de nuestra existencia? No tenemos por qué ser poetas; mantengámonos fieles a su mismo asombro, a su misma adolescente disponibilidad.

Tránsito de Manuel Padorno

He sido lector constante y atento de la poesía de Manuel Padorno (1933–2002); una fidelidad fruto, sobre todo, del alumbramiento que para nuestro escritor es (ha sido) siempre el poema: lectura como epifanía, como asombro permanente. Y ambas cosas tienen que ver, por supuesto, con la mirada, con el modo de mirar que el poeta tiene y que pide de nosotros; pero no menos –yo diría mucho más– con la palabra precisa de la cual se vale para que esa ejercitación del ojo lo sea también del pensamiento y, por encima de todo ello, del ser. Pues no otra es la búsqueda de su poesía: el ser del mundo, en el que se hallan incluidos el individuo que escribe y el individuo que lee, en peculiar hermanamiento. Y de tal hermanamiento deriva el sentido y responsabilidad históricos de esta poesía. Así, desde el principio; en aquella protohistoria de los últimos 50, en la que no cabe entrar ahora; así, sin duda, desde 1963, cuando el poeta Manuel Padorno se acoge *a la sombra del mar*, y su escritura inicia ese camino de la más exigida iluminación.

Ver una cosa y llegar a saber (y a decir) que, sin ceder nada de su identidad, es otra: transparencia, y también transformación y transfiguración sucesivas de lo visible, la virtud mayor que la experiencia poética concede a quien la vive a plenitud, y al lenguaje que con ella hasta ese punto se compromete. Durante mucho tiempo, Manuel Padorno nos *relató* (nos devolvió, que ésta es su etimología) el asombro de su mirada física ante la sorpresa (y maravilla) de lo que materialmente veía; nada extraño que entonces, al margen de ocasionales probaturas, el poeta anduviese en tratos con el ritmo central de la poesía culta española (el endecasílabo), rendido a su exacta armonía, al lógico equilibrio del cual gozaban allí la palabra y la frase; es más, la respiración del poema a tal serenidad se orientaba,

fiel a aquella disciplina. El caso es –sin embargo– que ese punto de partida para la escritura poética de Manuel Padorno sería siempre motivo (y motor) de todo su ulterior desarrollo. Ajustado a medida siempre, el ejercicio fue derivando en un debate permanente con ese verso y sus ritmos.

De ahí, creo yo, el empeño extremo de nuestro poeta en corregir, en no dar por acabado nunca del todo el poema o el libro, al menos durante muchos años, cuando sus proyectos sucesivos se resolvían apenas en entregas parciales, en poemas aislados de un contexto al cual se hacía referencia pero que no llegaba a materializarse nunca de modo definitivo. Hubo de suceder su regreso y establecimiento definitivo en su isla, en su ciudad, en su orilla, para que aquella obra viese la luz de modo continuado y completo, derramada, como si no existiese ya obstáculo para su manifestación. Porque ahora operaba, además, un nuevo factor: su mirada, al propio tiempo, empezaba a orientarse hacia el *desvío*, término muy querido para nuestro escritor pues, en gran medida, estaba definiendo con él la heterodoxia con que, a partir de ese momento, iba a cumplir (y culminar) el debate aquel con las sólidas armaduras del verso español.

Manuel Padorno, al regresar a la isla lo hace también a su centro, casa y claridad propias; a su principio y fundamento de luz. Regreso que es fundación, que como tal se desea (su biografía, a partir de entonces, en el mismo sentido se orienta también): “Este es el sitio, transparente luz,/ el infinito, el luminoso día,/ la claridad solar: la luz. Aquí”. Sitio y luz. Pero no nos dejemos cegar por esa claridad tanta; oigamos que también dice, y en el meollo de la frase, “transparente luz,/ el infinito”. Y así se hace evidente la diferencia, el *desvío*: el poeta no centrado, proyectado y disgregado en un movimiento nuevo que completa al anterior: tensión entre quietud y movimiento, entre un dentro y un afuera (y no sólo espaciales), entre la realidad vista y la visión alcanzada, extremos que lo serán de ese debate permanente sobre el objeto e instrumento que, en tal encrucijada, resulta ser el poema.

Así, en la escritura que discurre por los años 80 y que en los 90 desemboca, con vigor insospechado, cuando Manuel

Padorno afronta, de modo simultáneo, el tema de la irreversible condición perecedera del ser como drama y como asombro e iluminación, lo que tanto diferencia, y al propio tiempo da mayor interés a su obra, en relación con la de sus coetáneos peninsulares. En estos plazos últimos –que entiendo también definitivos, por definitorios de su obra– me parece fundamental toda la reflexión que cumple en torno al verso y su configuración rítmica, en torno a la composición poética en sí misma y, en último extremo pero no menor en importancia, en torno a la propia materia de la realidad de la cual se nutre su poesía. Dos libros me parecen imprescindibles entonces: *Éxtasis* (Pretextos. Madrid, 1993) y *El pasajero bastante* (Ediciones Cabildo Gran Canaria. Las Palmas, 1998). A ellos quisiera aproximarme en estas notas.

Materia de la realidad que se ve (agua, aire, luz), el espacio de transparencia ahora ofrecido; objetos (playa, gaviota, casa) que son imágenes y su revés a un tiempo: la una y los otros, instrumentos de una visión que en ilusión o alusión verbal se realizan: el poema, espejo; en él, los ritmos visuales desarrollan su persistencia como variedad, como cambio y energía por medio de los cuales todo puede ser todo, gracias a la nueva luz que la palabra proporciona, recibida a su vez del esplendor siempre naciente del mar ("todo germina en la llanura azul,/ sobre la orilla dulce del oleaje"; "invisible fermenta el día azul/ acabado a las puertas de la playa"). *Claridad nuestra* –como dice en algún momento el poeta– para insertarse en esa tradición que, con el redoble del esdrújulo, iniciara Bartolomé Cairasco y refundara –con su "canto enardecido"– Tomás Morales. Un *acento atlántico*, dijo bien Rafael Fernández. Pero que no empieza en Padorno; flujo de la tradición que en él se cumple y con él desemboca (y se abre, por tanto) a una demasía, afuera que es adentro; y que una vez cumplido este itinerario al principio volverá, para reconocerse.

Así, la orilla del regreso deja de ser límite; es tránsito, más bien, *hacia otra realidad*. Lo exterior es lo interior (¿o no se dice, acaso, mar adentro o mar afuera, indistintamente, cuando nos alejamos de la orilla?): un bosque de luz, en tanto que es lugar donde perderse en intrincado fondo. Es común leer la

“selva misteriosa”, de la “Oda al Atlántico”, sólo como referente histórico (o mítico) al que Tomás Morales acude, en su construcción poética fundacional. Pero habría que añadir a ésa la *lectura* que ahora hace Manuel Padorno del “bosque de luz”, que está en Morales, por cierto: “extensión arcana/ con el naciente orgullo de colocar el paso/ donde antes que él ninguno fijó la planta humana…”. Y el paso (“habré de dar un paso por afuera”), como se sabe, se da ahora en la incierta superficie del mar, o “en la profundidad celeste” del aire: ascenso y descenso simultáneos; un movimiento espiral que eleva su perpendicularidad desde (y sobre) el asombro fronterizo donde el poeta Manuel Padorno se halla situado, donde ha reconocido su centro y ser.

Situado, mas no quieto. Éxtasis, dice. Aunque no creo que debamos caer en la cómoda simplificación de identificar (se ha hecho) esta experiencia con un asombro enajenador, ni con un éxtasis místico. Éxtasis, aquí, tiene que ver más bien –como el *desvío* recordado ya– con la interposición de una distancia o separación, de un hiato que ha de ser llenado por el poema–espejo. Éxtasis, por tanto, de lo material; de lo concreto visible; porque el ejercicio de su poesía, ha dicho Manuel Padorno, consiste en levantar acta del sexto sentido del que todos hablamos, y que sólo parece ser un modo de hablar cuando para el poeta es realidad. En consecuencia, el éxtasis no deja al escritor sin palabras (en el silencio recogido); al contrario, se trata de una “exasperación de la conciencia del artista”, como dijera Dante cuando, perdida Beatrice, afronta su encuentro con la Pietra: en lugar de silencio, atrevimiento a más decir, y a mayor precisión cada vez en la palabra. Lo que ha sido, desde siempre, el motivo primordial de la toda la escritura poética de Manuel Padorno.

En consecuencia, lo que en este libro se inaugura es un itinerario donde importa perder el rumbo, en donde lo decisivo es elegir el atajo para alcanzar un destino distinto (“Sigue solo adelante, por el agua/ abandona rutinas, no se sale/ sin quererlo o sentirlo, sin desvío”). Un desplazamiento en el cual se corta todo nexo con el yo; mas no para entrar en trance y gozar en el arrobamiento y ascensión espiritual; este salir fuera implica más entrar, viendo cómo lo uno sólo mantiene su ser

en la diversidad. La mirada insular: una afirmación celebratoria o fundación mítica en donde se manifiesta el otro ser, el otro lado, como su imprescindible complementario; impulso hacia lo faltante, aquella "grieta celestial raya infinita", con un importante añadido, como ya adelanté: esta experiencia sólo se justifica al hacerse materia poética, construcción verbal; y así la palabra es testimonio y responsabilidad última de quien la toma y la da, de quien hace uso y donación de la misma.

El poema no se maneja entonces de modo convencional (vehículo de comunicación). Para Manuel Padorno, hueco o seno, recipiente de acogida y ofrecimiento: un espacio germinativo para que en la acción de escribir se cumpla la existencia; para que ver sea ser. Espacio, y también cuerpo, desarrollo orgánico donde el descaro de la sensualidad se manifieste contenido por el pensamiento. Una creciente complejidad de la experiencia poética –particular comunión (alimento, bebida) con ese lugar y con los elementos que allí se revelan– llevará al poeta, una vez y otra, a la confrontación con la escritura propiamente dicha, a una más ardua y difícil ejercitación del verso y del poema, ya no evocadora del tiempo, necesitada de un nuevo modo de mirar, de una respiración diferente. José M. Marrero ha señalado que, en *Éxtasis*, Manuel Padorno "no juega conceptualmente con las palabras, sino que profundiza con veneración en sus posibilidades semánticas, para aprehender el múltiple sentido de los reducidos objetos" que contempla.

Bien. Pero, ¿y si todo fuera un rito, un ceremonial, y *jugar* aquí viniese a ser sinónimo de *representación*? Porque el poeta ya ha declarado (y asumido) el reto que afronta al escribir: *concretar* –dice– el ámbito en el cual se reconoce; que la contemplación del mar supere el mero (y reiterado) tratamiento de éste como esencia de lo insular, sin que nadie se haya planteado ninguna otra consideración poética del mismo. Y es ésta experiencia la que ahora cumple saliendo a escena a pecho descubierto, sin intermediario ni disfraz alguno (¿acaso no son *elementos* –agua, luz, aire– la materia del poema?): un verdadero y nada caprichoso *happening* que habrá de culminar en *Para mayor gloria* (1997), cuando los diferentes miembros

del cuerpo se desprendan de él y partan en busca de su propia, individual experiencia. No se olvide lo que dijo acerca de este último libro: "busco reorganizar mis sentidos", provocar una anegación recíproca de unos sentidos por otros, y alcanzar así –"aunque sea de una manera borrosa, tanteaste"– el sentido mayor que a todos los demás engloba y por todos responde. Un *acto* –en el sentido teatral del término– de manifestación del ser, a través de un movimiento, mudanza que gira y crece en quietud contemplativa (y ahora sí, *éxtasis* en su recto sentido), empeñada en desbordar el límite como experiencia de fusión con esa demasía sin la cual aquella identidad queda incompleta ("voy más allá (…) oído/ un poco más azul visible/ si sólo tiene olor por mí sentido").

Y todo ello en ese filo, bisagra de la visión: una forma de mirar que es ir ("y pisaré anhelante los cristales/ de luz, las olas"), un movimiento más bien conmoción, impulso inaugural de un viaje, de un tránsito. No se trata simplemente de escribir (de escribirlo); nos las habemos con la más estricta poesía –también con la más exigente, que no es, por cierto, la más *pura*– y ello quiere decir que la operación se complica y, a medida que la palabra aparece y la frase avanza y el verso cumple su medida, el poeta *pasajero* viaja para "recorrerlo todo parte a parte/ interior de la muerte". Travesía la escritura, *tránsito* (a cambio de estado, a transformación, alude: ¿qué otra cosa el ejercicio de la poesía, alcanzados ya tales extremos?) como la muerte; mas no en su rotundo acabamiento, en su prolongación inquietante por bosques de luz.

Tránsito, pasaje, mudanza, movimientos diversos que tienen la capacidad de modificarse a sí mismos, de cambiar o alterar inesperadamente su inicial configuración; movimientos que multiplican sus figuras… Razón de que el poema no se avenga al común redondeo retórico; de que sus palabras pretendan mucho más que decir, atadas a determinados referentes: por encima o más allá de los significados, otros sentidos, otra orientación. Entre 1973 y 1993, bienio al cual se acogen los poemas de *Éxtasis*, la poesía de Manuel Padorno se centra en la necesidad de hallar nuevos ritmos para sus temas de siempre y también para su propia voz: temas y voz requiriendo una

particular (y diferente) configuración poética, al margen ya de mecanismos sobradamente explorados, aunque no ajena a la tradición de la cual el poeta se reconoce deudor: "variantes significativas –dice– en coherencia con mi obra anterior". En esta dispersión adquiere plenitud la sólida unidad de toda su poesía.

Ni redondeo retórico, pues, ni limitaciones del decir. Pero ello no implica desdén por la escritura. Al contrario, la misma disciplina de siempre muestra ahora el escritor haciendo del ritmo nuclear del endecasílabo un campo propicio para las más atrevidas maniobras, de modo que el verso haga dejación de su estrecha contundencia uniformadora. Con el soneto, primero (bien en la ejercitación de asonancias y consonancias, bien en los ensayos con la rima o con las pausas estróficas); con la sextina luego, aquí: una composición singular que –dada la situación desde la cual Manuel Padorno encara la experiencia poética– se aviene perfectamente con aquel movimiento que decíamos. En su forma rigurosa, cerrada y previsible, la sextina despliega una trama de versos y figuras que van y vienen o se entrecruzan dentro de los precisos límites de su trama… Ha sido muy fácil decir que es una forma de reproducir con la escritura la materialidad física del mar, siempre el mismo y siempre distinto, son su movimiento diverso y regular a un tiempo. Y no seré yo quien contradiga a quienes con tal ligereza se pronuncian, al referirse así a este trabajo penúltimo de Manuel Padorno.

Pero sí me atreveré a introducir una variable que ellos no parecen haber tomado en consideración. Precisamente en este plazo final de su poesía, lo que hace nuestro escritor es sumar a la experiencia del poema en sí –espacio en donde confluyen los objetos que, en su diversidad y dispersión, han ido configurando su concentrada unidad (casa, mar, gaviota, árbol)– la experiencia del yo en el *desvío* (afuera que es adentro). Y esto me parece capital, pues duplica el sentido (el objetivo hacia el que tiende) esta escritura: poema del objeto y su significación (de eso no hay duda); pero poema también del sujeto que en dicha diversidad se reconoce multiplicado. Dije, más arriba, complejidad y dificultad; pero no como mera retórica ni como regodeo hermético (a eso se suele apelar, sin

más), como empeño definitivo de precisión: decir –sin duda– para que lo dicho *sea*; decir –además– para que lo dicho *discurra*, pero de forma vertical, como flujo interior e impulso del pensamiento, no como simple suma de sucesos.

La sextina se impone, entonces, porque suma disciplina y libertad, unidad y dispersión simultáneas. Un "huir y volver sobre los mismos temas", cuyas alternativas acaban reuniendo los fragmentos visibles en un sólido cuerpo verbal, forma que inaugura la totalidad. ¿Por qué "contemplación del océano que descansa en seis palabras–objeto, seis palabras–tema en torno a las que gira no sólo un edificio formal (…) sino la construcción coherente de una concepción del mundo insular"? ¿No será más exacto decir "una concepción insular del mundo"? Porque, al irrumpir con la sextina (estrofa, además, de origen provenzal; ejercicio poético previo a la fundación clásica; por ella anduvieron Eliot y Pound) en las amansadas aguas del verso español, Manuel Padorno invierte –desde su diferencia– no sólo el orden de la escritura, también –con ello– la perspectiva sobre el mundo como materia que acoge y justifica nuestra (su) identidad.

Lo he repetido muchas veces, y se me ha entendido más bien poco, y casi siempre mal: si un poeta no actúa sobre el ritmo y el léxico (y en general los poetas españoles no se muestran muy proclives a hacerlo); si no es capaz de establecer su propia voz para interrumpir la *música* habitual y adormecedora del verso; si no libera a la palabra de los significados que la limitan (y ello no supone, como algunos creen, dar vía libre en el poema a vocablos de corto o nulo recorrido semántico); si no cumple con esta *actuación*, el poeta no habrá hecho más cosa que sumarse al aburrido coro de quienes con decir siempre *amén* se sienten muy satisfechos. Claro, esta operación que digo tiene, como contrapartida, la marginalidad. Pero ¿dónde, si no, la verdadera escritura literaria, y mucho más la escritura poética? En este entendimiento, Manuel Padorno hace su propuesta más arriesgada; y, con las palabras–rima de la estrofa juiciosamente elegida, centra un discurso que da hilo a ese proceso de ver que en el poema se sigue. Con ritmos verbales derivados de una libérrima puntuación o de una sintaxis descoyuntada o del uso peculiar

del encabalgamiento, el endecasílabo está pero *no es*, contradice su orientación horizontal y discursiva y se transforma en itinerario de salida y ascenso sucesivos, al tiempo que tal verticalidad opera también en sentido contrario.

No es casual –dejo a un lado la valoración que, en cada caso, merezca– que Manuel Padorno, precisamente en esos años, aborde el ejercicio de la pintura y de la música, dos formas de creación que imponen un orden simultáneo y no sucesivo a la composición; orden, además, de lo visible e invisible que se interpretan mutuamente, que se interpenetran; orden, en fin, de ardua materialización, pues tiende a la dispersión y al agrupamiento alternativos. Todo ello tendrá su repercusión literaria en la resistencia de nuestro poeta a considerar como fin último del verso una escritura ajustada a medida; porque, lo mismo que la música no se acaba en la partitura, el verso pide también (para ser como debe y explayarse en toda su capacidad) una *ejecución* individualizada, práctica gracias a la cual el poeta infunde todo su ser a la palabra, la convierte en expresión de una totalidad.

Palpitación del verso: respiración del ser. El tiempo (vida) se integra en el poema, mas nunca como cuento: *acto* –hemos dicho– del hallazgo. Y no se trata aquí de expresar la quietud alcanzada y ya está; la razón del poema será mostrar verbalmente la acción que abre un nuevo abismo a la mirada. Un paso más que Pedro Salinas, por ejemplo, atado a la seguridad del río yendo al mar, llevando al mar "el mundo que está detrás/ [y que] en el agua se me aclara". En Padorno, el mar es más, y más alto por difícil; el agua, en consecuencia, no va recta ni alegre "hacia su destino". Ni es promesa, sino incertidumbre permanente de una mirada, tránsito hacia el *desvío*. Posición inversa, también, a la de Vicente Aleixandre: la vivencia poética del tiempo la resuelve Padorno en vibración existencial del mundo, antes que en *pintura* de un suceso en el cual el yo también reconoce su participación. En Manuel Padorno, el yo acaba integrado en la realidad, porque –como nos recuerda Novalis– "la identidad es la base de todo conocimiento en tanto que es la base de la permanencia en lo variable –y también es el principio de la suprema diversificación (…) Todo puede ser yo y es yo y debe ser yo";

pero no precisamente porque ese yo pueda verse transcurriendo, al modo objetivo de un espectador, en los lugares y acontecimientos que lo rodean.

Habré de recordar que el poema es espejo; y no me importa insistir en que observemos este *juego* como representación. Pero he de advertir, igualmente, que dicha manifestación no concluye en la presencia duplicada de quien habla o mira; es fundamental observar que hay más: la misma profundidad se abre desde la ventana, en la casa, que desde el aire/mar, y su transparencia, en la orilla. Escenario, en ambos casos, con su precisa embocadura y su fondo acrecentado por las sucesivas realizaciones de la perspectiva. Es el movimiento de la escritura poética, *mundo* de la sextina, generado por, y prolongado en, ese eco que repercute de estrofa en estrofa; por el constante cambio de orden de las palabras–rima; por las alternativas del ritmo, merodeo de la palabra y el pensamiento en torno a unas ideas constantes, ritmo de la meditación y de la imaginación en permanente, agitado bullicio. Todo método –diría Novalis– es ritmo, y "si se suprime el ritmo del mundo, también se suprime el mundo". Manuel Padorno somete su palabra a la disciplina de esa estrofa regular, a esa matemática combinación rítmica, de modo que se vaya probando otro discurso, tanteando otro ritmo, para ver con inédita transparencia –en su *desvío*– lugares ("el mar mi casa", "la carretera marina"), objetos ("la bebida luminosa", "el árbol invisible") o referentes naturales ("la gaviota de luz", "el sol que no se ve", "la claridad nuestra") en los cuales identifica su territorio literario y existencial.

En otro lugar, he señalado que el último tramo de la poesía de Manuel Padorno era una forma de aprendizaje del ser no siendo; una forma de ver como saber, con un sentimiento de *intemperie* que proyecta la escritura hacia otra latitud, orilla de luz resistente al tiempo: demasía y no conclusión. Una poesía, en fin, donde la madurez no es acabamiento, ni mucho menos resignación ante la certeza de la nada, tal rendimiento nunca tiene cabida en su poesía. Y por eso, *tránsito*. El poeta es *pasajero* en su doble acepción: va por sus propios pasos hacia un lugar o destino; reconoce su incuestionable fugacidad, pero no se limita a decirla con desconsuelo; al contrario, pugna con

ella en el espacio abierto por su escritura, y en ese rastro o materia verbal ambos extremos –revelación, caducidad– conviven. Como el vizconde de Buen Paso, con quien tanto anduvo, Manuel Padorno tantea viaje y naufragio similares en las aguas del poema, aquel mismo extravío por el bosque de palabras, donde se encierra el claro de su doblez iluminadora, centro de la oscuridad.

Como el vizconde amigo, mudanza y fuga y variaciones las formas en que el *tránsito* habrá de cumplirse. Fue, con el soneto y con la sextina, el primer envite; con la décima, ahora, "un viaje/ sin carta marina busca/ llegar a donde el lenguaje". Es el *pasajero bastante* al cual entrevimos, precisamente, en "Sextina del fin infinito". El movimiento que explicábamos, ahora *realizado* en la voluntad manifestada por el poeta de "contar una historia". Aunque yo matizaría algo su afirmación: más que contar una historia, contar *la historia*; ello es, cumplir con el milenario asunto de dejar testimonio de la existencia al margen de las convencionales articulaciones del tiempo y de los intereses que mueven la historia. La palabra, una necesidad para ser, para emprender y cumplir el viaje del ser. Y como la escritura, la lectura implica también ponerse en camino, en el camino abierto antes con la mirada, hollado ahora por una palabra más hablada que escrita. Porque su precisión (apuesta permanente del poeta) le viene del particular saboreo sonoro de los signos, del juego vivo de la rima, de la nítida claridad que tienen aquí las presencias objetuales ("arrojo/ de la visión evidente", escribe Manuel Padorno). Y nada de esto, por cierto, supone una intención hermética ni críptica, como se ha querido decir.

El viaje ahora emprendido –y vuelvo a las palabras de nuestro poeta– es "una aventura mental y verbal" para "llegar al límite del lenguaje (…) al borde del abismo". Por eso merece ser *contada*; ello es, que la secuencia, el suceso sea la palabra misma. No hay aquí materia que *narrar*, ni peripecia alguna que se avenga al tiempo pautado de la historia; no entiendo que se reproduzca el dictado machadiano de "canto y cuento"; aquella crédula sencillez desbordada ahora en compleja *demasía*. En esta historia de *El pasajero bastante* no se rehúye la complejidad que dimana de tal aventurada y ardua búsqueda

interior, no se encumbra sentimentalmente la madurez como final inexorable: asistimos a la presencia e iluminación simultáneas de una serie de escenas que comienzan y acaban en sí mismas y que, dialogantes entre sí, mantienen la unidad total del libro como permanente comienzo. Y quien lee –repito– está obligado a hacerlo siguiendo, también con la mirada, el ritmo de este deslumbrante, espectacular retablo.

En modo alguno se puede hablar de una "historia lírica [con] una leve, sutil, fábula"; la aventura emprendida aquí por el poeta Manuel Padorno tiene que ver mucho más con el hecho de pensar la existencia que con una querencia nostálgica por el sentimiento; y mucho más aun con el lenguaje (materia verbal) y sus sentidos que con la lengua (orden gramatical) y los significados por ella bendecidos, aun limitándonos al ámbito de la lengua literaria. Por ahí vendría a hermanarse de nuevo el poeta con la tradición de su diferencia: así –en la misma difícil empresa de pensar su lengua como su verdadera existencia– completó Tomás Morales "Oda al Atlántico", y abrió hueco en el modernismo español, con otro acento, otro léxico, otro imaginario, desde idéntica fragmentaria perspectiva; así, también, el vizconde de Buen Paso, precipitado hacia afuera, en el *desvío*, duplicó su peripecia existencial (aquel naufragio) como pasajero bastante por el bosque de sus estrofas insulares; así, en fin, el verdadero retablo barroco con el que diera cima a su *templo* (fundación literaria y existencial de un tiempo nuevo) el canónigo Bartolomé Cairasco.

¿Más importante aquí el contenido que la expresión, y por eso la libertad que el poeta se permite en el manejo de la décima? Manuel Padorno ha declarado que eligió esa particular construcción de la décima por ser la que "se acomodaba mejor a mi *forma de decir*". En otras palabras, que la clave está en la voz, en la oralidad (la palabra como ser); que la respiración prima sobre la emoción: una vez más, la palabra es aliento y acento atlánticos; la lengua común se manifiesta de otro modo y crecen así sus posibilidades expresivas, lo que no excluye –antes al contrario, se propone como necesidad– el desajuste con respecto al orden establecido para aquella lengua ("Nueva armonía, mirada/ curvado ángulo recto"). Mas no con intención de oscurecimiento, sino en busca de sorprendente,

nueva iluminación. Para el poeta y para el lector –lo hemos adelantado– un campo de maniobras; un estado preparatorio, una *pre–disposición* del *pasajero* y sus pertrechos, antes de emprender la ardua travesía hacia la cual se encamina, voluntarioso, adecuando poco a poco la marcha al recorrido, para que el ritmo se acompase al paso del pensamiento que es la verdadera *acción* aquí.

La trayectoria poética de Manuel Padorno, desde el estatismo del hallazgo al movimiento para transitar ese hallazgo, para cumplir –por él y en él– su *tránsito*. Fue *nómada urbano* y paseante por el espacio canario; instalado –radicado– en Punta Brava, la travesía lo lleva de la orilla paseada a la llanura de luz, reencuentro con el principio que ahora es –en su prolongación– otra dimensión. Este *pasajero bastante* lo es, no por estar *bastantemente* preparado, sino por haber dado con lo que abastece, con su medida ("y por afuera respira/ el hombre aquél, *el alláado*"). Puede así comenzar este otro –último– viaje más arriesgado, en un abismo que reproduce (y ésta sí es la *historia* que cuenta) la existencia ajustada al paso que solicita la poesía, en el límite u orilla otros del desprendimiento. Pero atendiendo mucho más al lenguaje y su potencial naciente que a la lengua y su orden cerrado. Por eso, de nuevo, el instrumento más eficaz habrá de ser una estrofa –la décima– en la cual vuelva a ser posible un *juego* (representación) reflexivo y conceptual con el que afrontar y poner en entredicho la estrechez de ese verso y de esa composición.

Dos circunstancias me interesa destacar aquí. La primera, que –como en el caso de la sextina– se trata de una estrofa construida con intención de artificio, y en esa frontera tan cercana a la fundación literaria insular (1591), con el descaro del *manierismo*. Porque allá fue Vicente Espinel, el rondeño, al darle al octosílabo popular mayoría de edad poética, sustrayéndolo del romance y de la canción, pero sin que oralidad y narratividad se perdieran, sin que lo emotivo e instintivo cediera su lugar a la hondura del pensamiento aquí dominante; con ella maridaban: la décima, nacida para el canto, pronto fue espacio propicio para el diálogo y el monólogo en el teatro, donde palabra y representación, con

profusión prodigiosa, doblaban existencia y pensamiento. Todo cuanto implica una manera orgánica de formalizar el lenguaje; y una simultánea manifestación de las fases del pensamiento: cada estrofa, una propuesta independiente y todas completando la unidad que las justifica.

La otra circunstancia que decía: que Manuel Padorno no repite la forma clásica de la décima; por mucho que mantenga el sistema de rimas, maneja períodos sintácticos bien distintos; otro es el paso que adopta y la modulación del movimiento que en el verso se refleja. Porque su propuesta –no lo olvidemos– es cumplir un itinerario; y la palabra, en tanto ejercicio verbal, oral, debe acompasarse al ritmo existencial. El poeta, un amanuense; pero no de una escritura desconocida (o de la escritura de otro) sino de ese dictado del movimiento por el cual se va entrando –paso a paso– en una *demasía* que es verdadero, completo vivir. Síncopa del verso, inesperados encabalgamientos, tropiezos en las concordancias e hipérbatos… En todo momento, Manuel Padorno pone a prueba las posibilidades rítmicas de la décima. Y si la espinela estaba condicionada por la música y el canto, la de Padorno se acopla a ese decir que es andar, a un movimiento propio, porque nadie camina igual, y el trote peculiar de nuestro poeta tiene que ver tanto con la prudencia y levedad de quien mide muy bien las distancias como con la curiosidad juguetona de su declarado "acercarse cada paso/ a lo innombrable".

El desarrollo particular de la estrofa, como el título del libro, apuntan hacia *otra realidad*, otro conocimiento. Que no se consigue sino proyectándose en la *demasía*, ese laberinto existencial, razón del ser brotando de la palabra. Por eso, el itinerario seguido por el lenguaje, gracias a su poder revelador, conducirá hasta el hallazgo definitivo ("espuma extraña reluce/ no ya oceánica"). No es un viaje por mar (aunque lo sea) sino por la plétora transparente y honda, insegura y desconocida, del propio lenguaje; una experiencia tendente a lo infinito, y por ahí emparenta con *Para mayor gloria* (1997): todo es sólo en su prolongación, en el *desvío*, prodigio de la potencia inaugural de la palabra como facultad primordial, orgánica, del ser, residencia de la razón de toda poesía. Y así, caminar hacia adelante, por el desvío, es una manera de deshacer un orden,

desandar un camino, y regresar. Este, el movimiento del libro, y de la décima, con su deslumbrante retablo de imágenes.

Pero ese movimiento es también interior, pues el objetivo último de esta historia es remover los fondos del pensamiento, agitar la confiada sucesión del anodino lenguaje de una poesía gastada, en debate con los unos y con la otra: "que el verso siempre refleje/ oscura razón, noticia/ del ovillo que desteje". Silbo y llamarada, las dos señales, los dos impulsos que disparan la palabra. El uno, con su eco, su repercusión, tan insular; la hoguera, quemando la noche, haciéndola resplandecer como visión. Inarticulado el silbo; fantasmagórica la llama. Pero ambos dibujando idéntica verticalidad. Por eso, yo no entiendo la décima (ni la sextina antes, ni el soneto siquiera) como formas previas a las que Manuel Padorno ajusta su palabra. Con la horma de la décima –aquí resulta muy claro– lo dicho se unifica y multiplica simultáneamente, de modo que quede en evidencia (y no se priva de declararlo el poeta) cómo el destino de su escritura, de su vida, es "otro sitio diferente/ al que se va realmente".

Desde el "Muelle del Oeste", en busca de "aquella forma despierta/ hacia el lado de Occidente", oscuro final de la propia trayectoria poética, pero también del mundo y su impenetrable razón (esta ontología, una cosmología). La ruta oceánica, en donde las Islas están, en donde han quedado para siempre limítrofes, colindantes con el qué habrá del otro lado, permite al poeta –como dijeron, en su *primera posición*, los escritores de *Gaceta de Arte*– aislar "los problemas y a través de esta soledad propia para la meditación y el estudio, [procurar] hacer el perfil de los grandes temas, descongestionándolos para buscarles una expresión". Saltando hacia ninguna parte, zambulléndose sin más, "sin saber nada", *pasajero bastante* sin ortopedia ni ropaje alguno, entregándose al azar del verbo y su respiración, lo mismo que a la luz y a la superficie inestable del mar. La poesía española –tan resabiada– no lo entiende, no lo entendió nunca desde Fernando de Herrera en adelante. Puede que lo haya tolerado; pero entenderlo, jamás.

Los versos de Manuel Padorno son muy precisos al respecto: *tránsito* que como "la celeste travesía/ *terminará* en aquel

puerto/ sin final, donde *saldría*/ definitivo al abierto". Subrayo, porque me parece capital ese matiz futuro de la acción que, si apuntando segura a su fin ("terminará"), reconoce en éste la posibilidad o incertidumbre ("saldría") de lo demás que el viaje debe proporcionar. Si una experiencia existencial como ésta, en su complejidad verbal, no comienza en lo blanco, no puede reconocerse como experiencia poética; si no la lleva nave blanca, ni la empuja vela henchida por inmensa llanura de blancor (donde va quedando su rastro verbal, estela que elude todo escollo), ningún principio poético alienta en ella; porque este arranque sólo puede proporcionarlo un estado de inocencia, "de la mayor orfandad" (no–saber). El protagonista, *pasajero* (ni nómada, ya, ni náufrago, ni caminante); no va, es llevado por el impulso entusiasta, vocativo, de la escritura y se deja llevar hacia lo solamente insinuado ("en otra luz levantaba/ sin descifrar, ilegible"), porque "todo transcurre durante/ el tiempo que va al lenguaje", tanteando con él la insospechada carnalidad verbal en la cual acaba reconociéndose.

Por eso, como en los primeros navegantes oceánicos, las perspectivas se alteran o dislocan en espejismos; la mirada puede (debe) surgir de la boca: lo que se oye nunca antes se oyera en el espacio mediante entre el ser y el lenguaje. La travesía, así, una exploración por el bosque de palabras, no para poseerlo sentando plaza, para descubrir su secreto primordial: "El que sale hacia ninguna/ parte va sagradamente./ Recorrerá una por una/ cada cifra de luz, siente/ acercarse cada paso/ a lo innombrable". Más que ascético (porque no lo mueve mortificación: sentido de la muerte), un viaje *sagrado* (lo acaba de decir), como una peregrinación que eludiera el desierto y buscara selva, hondura secreta –por interior, por *inferior*– de la cantidad material del *mundo,* entendido éste en su acepción más profunda, la que nos remite a la más remota ascendencia disuelta en el humus primordial. Un viaje también *santo* (digo yo ahora), pues justifica en ese reconocimiento del misterio del ser, o del discurrir verbal que para el escritor es el ser. Con este cuerpo es con el cual el *pasajero* comulga, con el que cumple *común unión* ("Una palabra que ardía/ en su boca, la que labra/ el aire, la palabrita/ que ara la tierra escrita": y no es el

diminutivo socorrido ripio; muy al contrario, actúa en él un sentido irónico que invierte el significado y a la sorprendente capacidad de esa palabra–fundamento quiere referirse).

Travesía, y *diversión* (en sentido recto) por el laberinto de existir en el lenguaje: hallarse allí, en un territorio que es también *insular*, porque lo es de aislamiento y autoabastecimiento. Ése, al menos, el deseo (y en poesía todo es deseo) de no hallar *parte* alguna sino la totalidad, porque la experiencia existencial es aquí –insisto– la de una búsqueda poética. Este destino, el único y radical compromiso: salir del ser para ser (sabor y saber "de otra manera": cuando "va, se le cierra/ poco a poco la memoria/ de la que deja, su tierra"). ¿No se orienta a la totalidad la experiencia del insular, y sin la totalidad, sin embargo, debe vivir? Precisamente en esa misma dramática doblez, el *tránsito* de Manuel Padorno. No es extraño, pues, que la consecuencia sea sueño y sombra, o suceso raro, "jirón, de blanca gasa/ sin cerebrales salida", apariciones o visiones ("túnel metálico, cueva/ gris, rampa del desvarío") o alternativas de la navegación, mientras se contempla explosiva sensualidad frutal en torno. Que no es acumulación retórica, me apresuro a puntualizar: a gusto y saboreo del ser, se siente una generosa sonoridad verbal ("sus oleados afanes") o se solapan las imágenes (vuelo de gaviota: oleaje de espuma) o deslumbra el exuberante paisaje del paraíso encontrado, pero visto a la inversa, desde fuera.

En su extenso prólogo a *El pasajero bastante*, Maximiano Trapero afirma: "el autor ha querido hacer explícito que ese viaje imaginario pasa también por Canarias". ¿Es, acaso, éste un viaje fruto de la imaginación; y "pasa también" –así, como una concesión– por Canarias? Creo haber dejado bien clara la *realidad poética* del viaje, que en ningún momento Manuel Padorno prescinde de ella. Y no menos su inequívoca *verdad* existencial, que es –por cierto– la clave de todo: de la propuesta que el poeta hace en este libro, pero como desembocadura de todo el *tránsito* que su poesía ha sido, porque es su vida. Añado ahora que este viaje en Canarias se inicia y en Canarias concluye, a medida que la palabra se da (dije compromiso) y que el *tránsito* se cumple (dije en lo interior e *inferior*, el recorrido): "[oía] las olas solas/ batir

incesantemente/ con sonido diferente/ todo el día el oleaje/ caer aquí, en Punta Brava,/ según termina el viaje/ *la llamarada callaba*". Para mí espiral antes que círculo, pues en la insistencia de ese movimiento vertical, perpendicular al suceso, una y otra vez se materializa: ascenso y descenso alternativos; ir como moverse en tensa quietud, como seguir la deriva del misterio no habitado de la demasía que en el territorio del poema se manifiesta, "al trasluz/ de mis días insulares". Es lógico que el archiconocido cuadro de Caspar David Friedrich, *El nómada sobre el mar de nubes*, resulte paradigmático y desde la cubierta del libro nos reclame.

Pero no menos revelador de lo que venimos diciendo (de la *verdad* del viaje) es la presencia no disimulada de dos poemas, dos poetas del ámbito atlántico de la poesía en lengua española, a los que Manuel Padorno convoca aquí, y con los cuales entra en significativo diálogo: "El espejo de agua", de Vicente Huidobro; "Muerte sin fin", de José Gorostiza. Como ellos, Manuel Padorno proyecta su voz desde una orilla de transparencia; y navega con ella, entusiasmado, en lo faltante. Lo mismo que Gorostiza; lo mismo que Huidobro: "En el barco va mi casa/ dentro: un lecho navegante./ Ventana abierta que pasa,/ la nube afuera colgante (…) acude el vicio, deseo:/ navegar eternamente", versos en los que oímos la voz de Huidobro ("Sobre las olas, bajo cielos sonámbulos,/ Mis ensueños se alejan como barcos") y vemos la misma "rosa secreta", idéntico "ruiseñor ebrio", que se hincha en el pecho o aletea en el dedo de nuestro *pasajero bastante*. Al propio tiempo, Manuel Padorno da a su poema la forma de recipiente o vaso para la ofrenda, como la tierra; si "aparente, físico", también "una forma de ir/ al objeto metafísico". Y bien claro está que hace la segunda voz a Gorostiza que lo vio así: "se enciende/ como un seno habitado por la dicha,/ y rinde así, puntual,/ una rotunda flor/ de transparencia al agua". Alcanzadas estas estribaciones, la escritura no sólo se hace más compleja, como ya vimos; tiembla, además, en el riesgo constante que supone su materialización como "discurso en el que la conciencia intelectual se inclina fijamente sobre el fluir del lenguaje hasta congelarlo en una dura transparencia", que dijo Octavio Paz del poema de Gorostiza precisamente.

Me queda la duda, sin embargo, de si la apreciación de Paz resulta certera, cuando ve esta operación como congelación, como petrificación… Porque, en concreto, la transparencia es el elemento que anula ese peligro cierto de envaramiento retórico, que una experiencia poética tan exigente como la de Gorostiza (o la de Huidobro antes y la de Padorno después) podía haber generado. Véase, si no, la inteligente salida que halla Manuel Padorno: en *El pasajero bastante*, acompañan al poeta, en ese su viaje por los laberintos de la palabra, el filósofo y el pintor. ¿Otros bien diferenciados, o voces diversas de sí mismo, en la pregunta y tachadura con que los nuevos personajes al gozo de la plenitud responden? Concedamos que Kierkegaard o Munch sean las personificaciones del uno y del otro, pues como referentes ciertos los ha aceptado Manuel Padorno, el poeta. Pero yo iría un poco más allá, como el *pasajero* de su libro: filósofo y pintor, figuras del propio poeta en su trabajo que es permanente y recíproca interrogación existencial. Además de ser de suyo pintor, en la imagen y su perplejidad visionaria es en donde Manuel Padorno ha querido situar, fundamentar siempre su palabra poética. Escribir, pensar y ver, la misma, única y completa actividad creadora; que, al propio tiempo, son formas (mudanzas) de habitar la distancia que lo separa de esa otra realidad a la que tiende; de trazar hacia ella los puentes de una modulación rítmica adecuada.

La palabra completa el tejido del libro en una trama disgregada y concurrente en plurales direcciones; la imagen se multiplica en variaciones que son reverberaciones (cosa que ya se había experimentado en la sextina); y la ruta verbal–mental se realiza como un ir que es un volver siempre sorprendente por cuanto abre un nuevo espacio donde proyectarse. Poeta, *pasajero* que en el asombro iluminador se sabe instalado; pero también paciente pensador, en esa rumia de la existencia que es el lenguaje. Lo poníamos a dialogar con Tomás Morales y con el vizconde de Buen Paso y con el canónigo Cairasco. ¿Por qué no, también, con Domingo Rivero? El suyo no es un *ojo recto*, una mirada formal; situado en una latitud existencial azarosa, dubitativa, líquida (la orilla insular) muy próxima a la que habitara el viejo relator; en idéntico viaje hacia el descubrimiento de sí, como hiciera Rivero atravesando la

cercana y reiterada presencia de lo circundante, haciendo del lenguaje algo más que instrumento de uso hasta convertirlo en espacio capaz de revelar este *tránsito* del ser.

Como todos ellos, Manuel Padorno, en el *desvío*, demasía faltante a la que se esfuerzan en dar una presencia y existencia mucho más que poéticas. Para nada la nada, aun en la conciencia extrema de la madurez: su discurso es permanente suceder donde el acabamiento, el mar manriqueño del morir, no será significante en modo alguno. Eso, lo insular; y también –por su intermedio– un sentido y lectura de la existencia muy particulares: final que se sustrae al final; más trágico, si cabe, que la certeza otra de la muerte sabida y aceptada, sobre la que se sustenta toda esa poesía de la soberbia del conocimiento que pide orden, que pide lógica estricta para una experiencia que por ello mismo se revela limitada y reiterativa. El discurso atlántico, como el océano, espacio siempre abierto y sujeto a una azarosa habitación; proyección, apertura, transterritorialidad… Sin embargo, en las Islas falta la cultura vieja, milenaria; son demasiado jóvenes. Pero, eso sí, su río es la lengua que por el mar se vuelca al mundo, desemboca en él (en el mundo), y entiende esa *pasajera* condición como absolutamente natural. *Pasajera* y trágica condición; porque el espacio en el cual se cumple lo es también de concurrencia en lo diverso, en una abundancia (bosque, mar, isla, poema) orientada al ocaso y sus sombras.

Ese lugar, fijado –no tan metafóricamente– en la ladera *occidental* del mundo, nos lleva, por su significado al final, a la caída o a la muerte (a todas esas referencias apunta la etimología); pero, siguiendo el paso al *pasajero* por el "abierto/ mar infinito adelante", se descubre también allí –dentro de la noche perseguida, en su bosque umbrío– un encendido principio de maravilla ("hacia donde cae la tarde/ el horizonte que arde"): resplandor mayor, fundacional, en su pasajera condición, del concepto sólo insular de la existencia. No precisamente un suceder temporal que reproduzca la vida como es (o ha sido); un pasmo en el *desvío*, una "solitaria bravura", en ese espacio selvático por explorar que, siendo luz, es también llameante espejismo: "el gran bosque diferente/ cubre invisible el espacio/ verdadero: inexistente".

Atrevimiento del conocimiento, la experiencia poética; riesgo verbal, la apuesta existencial en procura de la identidad faltante.

Soneto, sextina y décima. Si, en los primeros ensayos, la rotunda armonía del endecasílabo había sido objeto de debate en esta escritura; en la décima lo será el octosílabo, verso popular, pálpito intuitivo de la oralidad (canción y narración). En ambos casos, queda claro: el ritmo vertebral de la poesía española puesto en entredicho. Pero aquí, en *El pasajero bastante*, cabe significar algo más: al fijar el rumbo de su historia, Manuel Padorno hace discurrir a ese octosílabo por una configuración estrófica nueva, que pide otra rima, otro sentido del ritmo; la respiración de la oralidad encarna en un discurso que delimita el itinerario del *pasajero*: en primer lugar, vocalización y particular sonoridad, que nunca es vana, ni fuerza la rima con ripio baladí (¿asonancia, como se ha dicho, entre *movediza* y *alisa*, entre *da* y *orfandad*?); luego, una peculiar relación espacial en la escritura: palabras que se buscan en extraña comunión sintáctica o en concordancia extravagante, para que valgan así –de modo simultáneo– sus diferentes opciones de sentido; juegos de palabras, neologismos, lectura múltiple (paralelismos, quiasmos): "pirámide silenciosa/ azules aguas germina/ cimbreantes, tan altiva/ anguladas se termina", leemos en la décima 44 ("La llamarada del barco…"); pero dicha lectura sólo se completa teniendo a la vista el poema anterior ("El barco forma una llama…"), cuyos reflejos se materializan ahora en su precisa realidad poética.

Por último, comas y otros signos de puntuación, pausas no señaladas o que hacen válido el final del verso, doblando el encabalgamiento, no vienen a reiterar envaradas formas de una heterodoxia gramatical, piden otro tempo de lectura, dan al *tránsito* su justo ritmo, porque vienen acompasadas a la particular respiración del *pasajero*. Leyendo de otra forma (de esta otra forma que la escritura propone), fragmentando el texto, sin necesidad de apoyos lógicos ("siento un placer extraño, que me hace/ seguir su propia lógica: ninguna", ha escrito Manuel Padorno en otro lugar), se verá que no es hermética sino del todo clara esta escritura, aunque nada tiene

que ver con esa "línea clara" que por ahí anda en busca de hacerse tendencia, apadrinada por quienes pretenden todo, incluso ser poetas a la fuerza. La palabra de Manuel Padorno, como toda la que es poética de verdad, brota de un balbuceo fundacional ("una lengua que alborea"), tiene su principal sustento en su *cualidad* rítmica, esa energía orgánica que desprende, y que la desprende de otras disciplinas o estereotipos. Bien evidente se hace en la escritura: tiempo que va hacia el lenguaje, *prototiempo* verbal ("El lenguaje estremecido/ procura ser, parecido,/ un *ruido verbal*, el nuevo"). Pero no menos en el despliegue visual, mudanza de figuras que pueblan el espacio abierto del poema, en sorprendente constelación: ritmo que se acompasa, como dijimos, al de la respiración en esa nueva latitud sin límite, maquinaria inabarcable que alimenta el aliento y lo renueva.

Navegación por un mar verbal; en él, el barco (la palabra) lleva al pasajero en esa aventura del nunca saber (*inocencia* primordial) y siempre encontrar. "Lo que el poema exige –ha escrito Eugenio Montejo– es debilidad para invadir, por eso el poder de la razón casi siempre lo obstaculiza. El poeta auténtico (…) crea mecanismos y reflejos de indefensión para que el poema lo invada". Una experiencia, pues, en la que va la vida; porque el asunto requiere ir mar afuera, a impulsos sucesivos: a empellones, la nave sube alto o se precipita en lo hondo (ritmo de la navegación), desde la mente que es ojo hasta "la lengua ferviente/ iniciadora del arrojo/ de la visión evidente". Así, llegar al fin supone aproximarse un poco más al principio ("jubiloso/ grito última, voz queda/ en la mayor orfandad"); salir, aquí, como regresar: se va por la mirada, siguiendo la voluntad de la palabra guía, hasta plantarse y arraigar en el *desvío*. Pero no hay conquista alguna, salvo la evidencia de tanta carencia: "cruzar el gran arco,/ la cumplida travesía/ que a ninguna parte va/ si no es a la alegría/ que, por vivirla, ella da". Y me pregunto: ¿ha sido otra la trayectoria vital, la misma biografía de Manuel Padorno; su poesía ha hecho otra cosa que no sea trazar esa ruta del ser?

Del estallido festivo del octosílabo en Hispanoamérica, Lezama Lima dijo –curiosa coincidencia aquí– que "lleva la alegría del idioma, renaciendo desde las raíces que hicieron

posible el romancero". Un regreso que es comienzo bullicioso y orgánico. Por el *árbol de luz*, plantado en el desvío, esta disgregación de los sentidos en la escritura de Manuel Padorno encuentra caminos y facilita la vuelta del *pasajero*, convertido ya al flujo de su palabra, reflujo de su pensamiento; y por eso palpa "el origen, de lado/ del esplendor y [torna] al principio". El *allegado* (y el término es de una precisión incontestable: hace referencia al recién venido; testimonia el parentesco que se le reconoce) "*parece* Manuel Padorno". Subrayo el verbo, la nueva –y reveladora– exactitud de la palabra: inquietante incertidumbre, aunque sin el más leve asomo de patetismo; antes bien, una vez más, distancia irónica –y lúdica– muy bien medida, que nos hace saber que la experiencia es de carencia; antes que de sabiduría, de inocencia.

En este oficio del ser dándose en una ejercitación verbal, el poeta –dijimos– como el amanuense, traza y renueva su escritura a cada paso, mostrando idéntica paciencia y riqueza y viveza de la que observamos en el monje calígrafo del medievo, responsable curioso de sus textos miniados. No intenta éste –como siempre se dice– desarrollar una secuencia de bellas alegorías; el monje lo que hace es dar realidad al mundo, desembarazándose caprichosamente de la estricta dimensión impuesta por aquéllas. El empeño de Manuel Padorno coincide con el de éste en que su atenta menudencia, su precisa caligrafía, gracias a una idéntica voluntad de verdad, permite la extensión de la imaginación a partir de sus representaciones; obliga siempre a pensar más de lo que pueda quedar expresado por aquello que las palabras significan: ni representa espíritus ni congela ideas en figuras recurrentes. Como el monje aquel, anima el mundo, de manera espectacular, en las innumerables presencias que pueblan la escritura, que la desbordan y que la iluminan, iluminando el mundo donde ser. Se diría, pues, que con el regreso de su *pasajero* abastecido, Manuel Padorno no está dando el último paso de su tradición; tal vez, lo que haya conseguido sea regresar hasta aquella casilla vacía (borboteo oral de endechas y romanceros) precedente del edificio fundacional al que Cairasco dio cima con su espléndida construcción poética.

La crítica literaria en Canarias

Todo dependerá, claro, de lo que se entienda por crítica literaria. Quienes hayan tenido la paciencia, y la generosidad, de seguir mi trabajo de tantos años saben que no considero el ejercicio de la crítica en tanto mera recopilación histórica; tampoco, como estudio de carácter académico que –al margen de su valor, en cada caso– sólo pretende, por encima de toda otra cosa, establecer unas determinadas casillas (cronológicas o generacionales o estéticas) para situar en ellas autores y obras, de modo que se tenga siempre la certeza más absoluta de su pertenencia a una época, a un grupo, a un movimiento determinados. En una palabra, poner orden y perpetuarlo luego, con toda comodidad, en su uso sucesivo, para que no plantee problemas a la hora de su estudio. Una forma ésta –como tantas veces he dicho– de secuestrar los significados de la literatura para evitar que se liberen sus múltiples sentidos. Para mí –sin ninguna duda– la crítica es, ante todo, lectura; pero lectura que debe cumplirse desde una perspectiva siempre diferente a la habitual, *buscando las vueltas* a cuanto se supone establecido, queriendo ver *mojado* aquello que tantas veces hemos visto *seco*.

Hubo un tiempo en que la crítica ejercida en revistas y suplementos literarios de prensa era de fiar; porque era una escritura viva en un activo espacio de debate (salvadas, por supuesto, las excepciones de rigor). Eso sucedía, aproximadamente, en los agitados años que median entre 1960 y 1980. Todo fue que la sociedad de la comunicación de masas se enseñoreara de los *medios*, para que también la crítica –los críticos– cayeran en las redes de esa mentira que promete al escritor, y a la literatura, el cielo de un triunfo sólo computable en número de ejemplares vendidos; amparado todo ello, desde luego, por un filisteísmo cultural que se encubre tras la

aplicación de los valores democráticos a la materia literaria, como una conquista más de la sociedad de masas. Cayeron los críticos –han caído– en ese juego de mercaderes, al que sirven muchas veces de modo inconsciente; pero los hay también que se aprovechan de la situación para medrar en ella, aunque hacerlo suponga dimitir de su independencia, virtud central de la crítica, por encima incluso de esa consabida objetividad a la que tantos apelan, y sólo es una coartada para los más tibios. O la crítica apuesta por una lectura como la que propongo, libre y desprejuiciada, o –como a la vista está– languidece en la nadería más insustancial o queda sepultada bajo el peso muerto de una presunta –por dudosa– autoridad académica.

Digo todo esto porque voy a entrar –lo sé– en terreno pantanoso. Y no quiero que nadie se llame a engaño. Que si escribir sobre literatura canaria en Canarias es ya, de suyo, tarea complicada (y no lo digo "a humo de pajas"), intentar un debate sobre la crítica literaria que en las Islas se ha venido haciendo –y máxime por parte de alguien que a ella se ha dedicado, casi en exclusiva, durante los últimos cuarenta años– es doblemente difícil, y muchísimo más expuesto. Sobre todo si, como pretendo, voy a eludir el mero resumen o recuento histórico en el cual se enumere, y se juzgue levemente, a quienes a lo largo del tiempo han abrazado el ejercicio de la crítica y han establecido unas coordenadas básicas para la literatura escrita en el Archipiélago. Algo de esto he hecho ya en otras ocasiones, y sería redundante, además de muy poco consecuente, volver sobre ello hoy, aquí. Abordo, pues, ese territorio con la intención de establecer un diálogo y debate con la crítica literaria hecha en las Islas, para entender –hasta donde me sea posible– lo que en cada caso ha hecho y cómo, al hacerlo así, ha construido una tradición que hasta dónde habremos de aceptar como herencia de nuestra memoria y nuestra identidad históricas.

En este orden de cosas, lo primero que siempre he echado en falta (y he intentado reparar, con más bien escasa fortuna) es que si la crítica hecha en Canarias ha querido *leer* Canarias en sus escritores no se ha mostrado muy proclive a leer a otros escritores –españoles o no– desde la ventajosa perspectiva crítica que le otorga la distancia –y diferencia– insular. Y me

parece no sólo un error, sino carencia fundamental, esta dirección única dominante. De un lado, porque desatendemos –vaya usted a saber si por un nocivo complejo de inferioridad– el verdadero valor de nuestros escritores, confinándolos a sus límites (y no sólo geográficos), para solaz de quienes ya estamos convencidos de su interesante aportación literaria. De otro, porque perdemos la oportunidad –con un narcisismo digno de mejor causa– de colocar nuestra diferencia en donde, además de ser vista y oída como debe, suponga un irrupción reveladora. Sin esta intención permeable, sin ese discurso de ida y vuelta, que además ha sido, desde el mismísimo principio de nuestra historia, su signo diferencial, considero que nuestra crítica se ha automutilado y ni siquiera ha logrado estar a la altura de las circunstancias, ni tampoco ha cumplido con su responsabilidad mayor dentro de la literatura escrita en el Archipiélago.

Vengamos a quienes han querido *leer* Canarias en sus escritores. Que es, al parecer, el nudo gordiano de la cuestión. Pues, a la vista está, todavía se discute cuál debe ser la lectura correcta de nuestra tradición literaria. Aquí ha habido mucha más historia y bibliografía que verdadera crítica; y cuando ésta ha entrado en escena lo ha hecho siempre con una prudencia excesiva, con un temor grande a correr riesgos. Así, por ejemplo, esos críticos que sólo han situado a los autores y las obras de las Islas en el estricto canon de una literatura *española*. Profesores, muchos, como en el caso de Joaquín Artiles o Sebastián de la Nuez o Alejandro Cioranescu; pero también otros, de mucha mayor enjundia lectora, como María Rosa Alonso. A todos ellos parece moverlos la idea dominante de neutralizar la muy clara diferencia –histórica y estética, por cierto– de la literatura insular, sumándola como un capítulo más (a veces, como mero epígono) a los movimientos literarios y a la cronología vigentes en una literatura *sólo* peninsular. Muy en su punto, aquí, la advertencia de Haroldo de Campos contra “la repetición no puesta en tela de juicio de los clichés de evaluación historiográfica; contra la reiteración automática de los juicios inapelables, con los que ciertos autores fueron, y siguen siendo, etiquetados y olvidados en el panteón más o menos inmutable de las antologías e historias de la literatura”.

No estoy negando –sería gran inconsecuencia– la aportación que cualquiera de los autores citados haya podido hacer al conocimiento de la literatura canaria; considero inestimable la exhaustiva documentación que todos han sacado a la luz, y que resulta de primerísima necesidad y de obligado conocimiento. Bien es cierto –y no viene al caso entrar en ello ahora– que la investigación de unos ha sido mucho más iluminadora que la de otros, porque también es verdad que la capacidad y calidad lectoras que cada uno demuestra marca notables diferencias entre ellos. Y su estilo, sobre todo. Qué viveza orgánica, en la palabra de María Rosa Alonso: nunca instrumento de uso, generosa expresividad de su voz más personal. Lo que sí quiero advertir, sin embargo, es que no se observa en su trabajo inclinación alguna hacia la verdadera crítica literaria; y así se explica que no se decidan a desprender esa literatura insular que estudian de unos condicionantes históricos que –a nuestro juicio– no responden al curso particular que la historia sigue en el Archipiélago. O, si no queremos pecar de maximalistas, habría que hacer por lo menos algunas matizaciones imprescindibles a su trabajo (matizaciones incluso históricas), sin las cuales resulta imposible entender la diferencia que la literatura canaria introduce –como nueva dirección de sentido– en el curso general de la literatura escrita en lengua española.

Porque, pese a quien pese –y no será a mí, desde luego–, la obra de los autores canarios, desde el principio mismo de la historia de las Islas, se escribe en lengua española. Una perogrullada, me dirán. No tanto, si acertamos a considerar los prejuicios y susceptibilidades que continuamente se enarbolan (¡con qué ligereza, además!) cuando se habla de esa literatura bajo la presión política y cultural del nacionalismo –esa torpeza histórica que no parece haber forma de erradicar– y su ceguera intelectual inaceptable. Escribir en lengua española, sin ninguna duda. Pero ello no significa –como parecen creer esos críticos *canónicos*, que hallaron en los planteamientos de Valbuena Prat un oportunísimo aliado– que la escritura insular no se desarrolle a partir de una perspectiva histórico–social propia, lo que nos lleva al problema crucial –y aún no tratado como se debiera– de su particular periodización: el comienzo histórico, al filo de la Edad Moderna, resulta mucho más

revelador de tantas cosas de lo que esos autores citados parecen entender y quieren proponer; y los períodos sucesivos que aquí puedan señalarse a continuación tampoco coinciden, de manera estricta, con los establecidos para la literatura española peninsular: para que existiera dicha equivalencia, se debería prescindir –por la fuerza– de toda diferencia y acercar a los escritores canarios a unos modelos que, en verdad, no justifican el sentido en que su obra se desarrolla.

Mi propuesta –insisto– es de lectura, de nueva lectura. Y en vez de imponer ningún criterio exclusivo –y menos excluyente– quisiera preguntar: ¿qué sentido puede tener –por ejemplo– el concepto de Renacimiento, tal y como la historia nos lo ha legado, para autores como Cairasco, Viana o Balboa que anduvo en tratos con ellos dos y tan cerca del *canario cántico*, antes de trasladarse a Cuba? Porque, hasta donde yo puedo entender, la obra de ninguno de los tres se siente deudora del orden clásico, ni su intención se halla próxima a la de los humanistas… Prueba de ello, los esfuerzos de todos los historiadores citados, a la hora de explicar lo que llaman (mal) barroquismo o manierismo *avant la lettre* de Cairasco. Para mí, es evidente que no se trata de nada de eso; que el problema tampoco se soluciona apelando al sevillanismo escolástico del canónigo grancanario, por el hecho de vivir en la segunda mitad del siglo XVI. Diría, siguiendo a José María Ridao que a su vez sigue a Mijhail Bajtin, que lo que apunta en Bartolomé Cairasco es aquella tradición otra –arraigada en el arte griego y latino, pero desdeñada por la legitimidad política y el prestigio cultural que construye el humanismo renacentista– que es *lo grotesco*. Y si hubo selección y relectura del mundo antiguo, en su recuperación moderna, no menos la hubo en Cairasco, a la hora de preferir lo que había quedado al margen, pero había tenido tanta importancia para la viveza del arte clásico.

Nueva pregunta: ¿sirven, acaso, esos tres autores fundacionales, a la épica del tiempo de la misma manera? Porque *Templo Militante*, *Antigüedades de las Islas Afortunadas* y *Espejo de Paciencia* me parecen manifestaciones más que elocuentes de sus respectivos proyectos, y no mera ventilación retórica. Diría que ninguno

escribe al dictado de los modelos en curso, sino en abierto debate con ellos, para adaptarlos a esa necesidad fundacional. Puede que Viana –por menos escritor– cediera ante cierta tipología y topología que no se preocupa demasiado en disimular. Y cuando señalo estos matices no es con afán de poner a nuestros escritores por encima de los otros de su tiempo, con una debilidad sentimental en la cual no desearía caer; pretendo que sean leídos en igualdad de condiciones con la más bien pobre (o excesivamente libresca) épica renacentista española, incluida *La Araucana*. Porque creo que, sin una atenta consideración a *Templo Militante*, que lo saque al fin de esa casilla común de los *flos sanctorum*, el panorama de esa épica española queda seriamente demediado.

En el mismo orden de cosas, siempre me ha parecido insuficiente instalar a los escritores canarios del siglo XVII en los lugares reservados al culteranismo o al conceptismo, sin ninguna otra consideración. Que hay autores en las Islas que manifiestan su fidelidad a una u otra estética, no cabe duda. Pero son, precisamente, los menos significativos. Porque dígaseme si fray Andrés de Abreu es más culterano que *cairasquista* (me será perdonado el palabro); dígaseme qué sentido puede tener la lectura (glosa, no se olvide) que Pedro Álvarez de Lugo hace de sor Juana Inés de la Cruz, una escritora fundacional precisamente como lo había sido Cairasco. Por ahí el discrimen necesario: la diferencia como huida de lo estrictamente sentencioso para entrar en una propuesta de lenguaje, en una cuestión de formas capaces de abrir nuevas perspectivas sobre la realidad. Una pregunta similar, para el siglo XVIII: ¿qué *casticismo* podemos oponer aquí a los planteamientos de la Ilustración; qué contemporización o templanza en las propuestas literarias? La prueba, que los escritores canarios se incorporan a la polémica de la modernización cultural en el centro mismo del debate. En la Corte, el vizconde de Buen Paso o Clavijo y Fajardo –entre otros– en abierta disidencia; pero no menos contundente la posición de quienes, desde las Islas, se muestran absolutamente receptivos a las ideas que llegan directamente desde Europa, aprovechando el vigoroso intercambio comercial que los puertos canarios acogen por entonces.

Si las cosas son así, y así son, hay que convenir que los períodos históricos que tradicionalmente determinan el curso histórico de la literatura española no sirven para leer lo que, en cada momento, se escribe en las Islas. No quiere esto decir que por ello la literatura canaria deba ser la mejor, ni que el hecho incuestionable de su olvido deba ser tenido por una injusticia histórica, sin más. Sin victimismos: habrá que ponderar qué autores y qué obras importan a la hora de hacer esa lectura crítica que nos falta. Así, no deja de ser sintomático que –casi treinta años después– la *Historia de la Literatura Canaria*, de Artiles y Quintana, siga necesitada de revisión; mejor, deba ser pensada de nuevo en su totalidad. Y no me refiero a su alcance (esa prudencia antañona que llevó a sus autores a no pasar del primer cuarto del siglo XX); pienso, de manera especial, en su erróneo respeto a la cronología y en su forzada vinculación de los escritores canarios a los modelos convencionales. Y nada digamos de la valoración que allí se hace de las diferentes obras… Paradigmático, el ejemplo de Galdós a quien se confina, con Ángel Guimerá, a un capítulo aparte, titulado "Un novelista y un dramaturgo universales", como si sólo la circunstancia del nacimiento justificase su ubicación en esta historia; como si los otros escritores insulares no perteneciesen al *universo* de la literatura. Valga para Guimerá lo del nacimiento: no es –en modo alguno– un escritor canario; no se explica su sitio en esta *Historia*. Es que hasta escribe en catalán.

Más significativo, si cabe, por haberse publicado ya en el año 2000, es el caso de la primera entrega de una *Historia Crítica de la Literatura Canaria*, que reúne estudios de varios especialistas. Oportunidad, sin duda, para reparar tantos errores; pero que no ha ido más allá de desarrollar el mismo esquema de siempre, deteniéndose tal vez con más detalle en obras y autores. No puede aceptarse como historia *crítica*, pues la lectura que estos profesores hacen maneja exactamente los mismos lugares comunes y sigue el mismo modo descosido y genérico, impresionista y contemporizador de la valoración sustentada por aquella *Historia* de 1978. El desacuerdo mostrado por algunos comentaristas de la obra se basa, primordialmente, en el viejo modelo académico y profesoral que esta *Historia Crítica* perpetúa, en su carácter tan

conservador. Y puede que ésta sea una de sus carencias principales. Con todo, pienso que su verdadera manquedad deriva de no haber aprovechado dicho proyecto para hacer una nueva lectura de nuestros escritores, que sigue siendo imprescindible; una lectura verdaderamente *nueva* –digo, otra– pues ya hace tiempo que se han abierto otras perspectivas para un conocimiento y valoración mucho más acordes con la verdadera realidad de la literatura escrita en Canarias, a lo largo de toda su historia.

Sin temor alguno a ser estrictos en dicha valoración, y consecuente discrimen: estableciéndola en igualdad de condiciones con respecto a la literatura escrita en español; enfrentándose, por igual, a los tópicos establecidos y viciosos que también han influido a la hora de proponer el carácter definitorio y diferencial de los escritores canarios. Por eso, lo mismo que niego ese chauvinismo nacionalista, que es soberbia populista, también me parece nociva esa otra actitud crítica que considera inexistente la literatura escrita en Canarias, al aplicar ese criterio derrotista y desmayado de que no hay literatura sino escritores. Una propuesta defendida por Lázaro Santana y que acaba por ser una contradicción en sus términos, no sólo si se tiene en cuenta lo que el propio Santana dice sobre los autores canarios a los cuales ha dedicado particular y extensa atención, sino –de modo especial– apenas nos fijemos en su propia escritura poética. Y no sólo por una simple cuestión temática; creo que la perspectiva desde la cual hace su propuesta poética, incluso cuando las Islas no son *asunto* de sus poemas, no es otra que la de un escritor canario.

Inexistencia o minusvaloración. Así, por ejemplo, cuando Andrés Sánchez Robayna opta por el concepto de *microtradición*, queriendo avisar del carácter subsidiario –menor, dice textualmente– de la literatura escrita en las Islas. Observemos dónde sitúa Sánchez Robayna esa propuesta que quiere definición: se trata del volumen colectivo *Literaturas Regionales en España. Historia y crítica* (1994), y entonces empieza a hacerse claro el carácter político que se pretende dar a dicha reflexión. *Correctamente* político, claro. Y lo digo por el adjetivo que campea en el título (literaturas *regionales*): nos orienta del sentido utilitario que se desea para dicha obra; y

más, si nos fijamos en la fecha de publicación. No deja de ser sorprendente que quien se ha afanado por descalificar las propuestas de una literatura canaria diferenciada –después de pasar, eso sí, la fiebre *teleológica* lezamiana, no se olvide– considerándolas megalomanía nacionalista, se preste al juego de *regionalizar* hasta tal punto su discurso crítico y encerrar en esa parcela menor a autores y obras que deben situarse en trato de igualdad –y sin el menor desdoro– con los más significativos y decisivos de la literatura en lengua española y algo más.

Pero podríamos establecer otro asunto de debate a partir de las propuestas de Sánchez Robayna. Si venimos a su interés por Cairasco, que se despierta –no debe perderse de vista esta circunstancia– al contacto literario y personal con el profesor Cioranescu, se hace claro su propósito reduccionista: de un lado, a través de la relación que establece entre la escritura del canónigo canario y la poética garcilasiana; y su empeño –de otra parte– en definir la selva de Doramas como "uno de los mitos centrales de la poesía canaria", configurado –dice– sobre la fórmula clásica del *locus amoenus*… Valga una cita del propio Sánchez Robayna, en 1983: "el bosque no es tanto el renacentista *locus amoenus* (pese a tener de él inevitables resonancias) cuanto un pasado del mundo natural poco a poco perdido en el presente histórico de una tierra comunal despojada. Al celebrar el 'bosque umbrífero', Cairasco está inaugurando el mito de un pasado armónico, arcádico, de la naturaleza insular"; y valga también –en el mismo sentido– el empeño mostrado por Robayna en la minuciosa enumeración de los tópicos garcilasianos apreciables en la escritura de Cairasco.

No es éste el lugar idóneo para una exploración crítica en la lectura que Sánchez Robayna hace del poeta canario; pero me parece imprescindible, al menos, matizar algunas cosas, y siempre a modo de pregunta: sin duda, Cairasco es un escritor renacentista; digo, un escritor formado en la estética de su tiempo (¿cómo iba a ser de otra manera?), y ello nos permite comprender, sin que haya que buscar gigantes donde sólo molinos hay, que sean renacentistas los tópicos literarios (y poéticos) que maneja, porque estaban a su alcance de la misma

forma que estaban también a mano de Garcilaso y de los demás escritores del tiempo. Esto, por una parte. Pero ya he advertido que el canónigo grancanario se alonga hasta esa otra tradición que llamaríamos *heterodoxa* y que los clásicos olvidan interesadamente para establecer su modelo de prestigio. Que éste es su nexo con Torcuato Tasso: no, precisamente, dependencia; diálogo con él, como bien se sabe. Y, por lo mismo, no una utilización servil del tópico, ni una añoranza del mundo natural que, en el presente de esa escritura, sea una realidad perdida. Al contrario: es la realidad que incorpora su diferencia, y nada tiene de armónica y arcádica; se trata del fondo turbio en que arraiga la memoria de un tiempo que comienza.

Sin ninguna duda, el siglo XIX es la asignatura pendiente de nuestra crítica literaria. Incluso de la más convencional. No por abundantemente estudiado, por exhaustivamente antologizado, por repetidamente debatido, tenemos en estos momentos una lectura crítica de los escritores de esa época –decisiva en la configuración de la sociedad insular y de su literatura– que dé cuenta precisa, y crítica cabal, de su significación, de sus valores y también de sus carencias. Según María Rosa Alonso, debemos a Sebastián Padrón Acosta los más amplios y útiles estudios sobre el particular; pero yo preguntaría: ¿cómo se ha leído esa literatura, a partir de dichos estudios? Porque es la propia María Rosa Alonso quien más interesada se muestra en seguir aquella pesquisa, y ha indagado –con la profundidad y eficiencia que la caracteriza– en muchos de nuestros escritores decimonónicos. Junto a los autores citados, pero siempre dentro de límites estrictamente convencionales, habría que nombrar a Sebastián de la Nuez o al propio Sánchez Robayna que compartió con él la redacción de un panorama de la poesía canaria del XIX, publicado en Barcelona en 1981. No olvido los perfiles que, desde la *Revista de Canarias*, ya habían trazado Antonio Domínguez o Francisco María Pinto.

Todo un síntoma que sea, precisamente al tratar este período, cuando con más insistencia se quiera leer la literatura escrita en las Islas al amparo de los patrones históricos y formales de la literatura peninsular. Se esperaría lo contrario, cuando –

como se sabe– es entonces asunto de debate la configuración política del Archipiélago, con la enconada pugna por la hegemonía capitalina y con el abierto malestar, que no se disimula, hacia el poder central. Puede que a dicha posición –tan inamovible, según se ve– hayan contribuido las propuestas de los propios escritores canarios del tiempo: resulta demasiado visible –en la mayoría de ellos– esa prudente voluntad conservadora que repite, al pie de la letra, las formas del romanticismo grandilocuente, en la estela de Espronceda o de Zorrilla, o aquellas otras que se dicen *intimistas*, pero que no lo son en absoluto; si acaso, regreso –retórico, por demás– a lo que se piensa habla común de entraña campoamorina. El propio Francisco María Pinto ironiza sobre el exceso de poetas en el Archipiélago; señala la lejanía respetable de Viana y Cairasco o acaba señalando que no existe "nada peculiar y propio" en los escritores canarios del tiempo, que "no manifiestan ningún carácter, perceptible al menos, que pueda mirarse como resultado de las particulares condiciones en que se desenvuelve aquí nuestra vida". Y concluye: "la facilidad anima; y es tan fácil hacer versos… malos".

Cómo va a sorprendernos, entonces, la fácil y rutinaria ubicación de esos autores y sus obras en las casillas establecidas –históricas y estéticas– de la literatura española; y que se advierta –además– su carácter subsidiario o epigonal: siguen esos dictados "naturalmente, de una manera débil o dispersa" (Sebastián de la Nuez); en su mayoría, son escritores "que podríamos denominar (…) de circunstancias" (María Rosa Alonso), y no dejo de preguntarme cómo se tiene éste por un dato digno de consideración crítica (tanto poema de efemérides, de exaltación del paisaje, de idealizada memoria aborigen). Consecuencia: a renglón seguido, se explica que el romanticismo y el realismo (sic) son movimientos que llegan a Canarias, "por razones obvias, más tarde aún que el peninsular", acudiendo para justificar dicho aserto a la consabida coartada de "el aislamiento geográfico de entonces, la lentitud de la comunicaciones [que dan a la literatura canaria de ese momento] un sentido de permanencia y pervivencia en los acentos románticos" (María Rosa Alonso). Cómo de otra manera, si dicha lectura se hace sin discutir siquiera ese continuo cronológico predeterminado; cómo, si

para quienes lo discuten, el pasado indígena se mantiene en la obra de los escritores canarios del siglo XIX con la misma intención que en Cairasco, en Viana o en Viera, y tampoco se detienen en más consideraciones. Bueno, añaden con pretensión ecléctica: o en Graciliano Afonso…

Me parece que se ha querido dar a la literatura del siglo XIX en Canarias muchísima más importancia de la que tiene, y para ello se ha hinchado muy a la ligera la nómina de autores; como si fuera suficiente recordar las biografías de cada uno o la temática que pueda unirlos o, por supuesto, las influencias que dentro de su obra –más bien algo desmedrada– puedan rastrearse: cuanto los iguala y los hace montón. Muy escasa (u ocasional) ha sido una lectura que se atreva a deslindar la verdadera diferencia –si la hubiera y en los casos en que la hubiera– por lo que a propuestas de una nueva lengua literaria se refiere: los ritmos, sobre todo; la prosodia y la sintaxis también. Que es donde –desde el *canario cántico*– la literatura escrita en las Islas tiene algo que decir por sí misma; y algo también que "llevar a la región hispánica". El caso de Graciliano Afonso no se puede zanjar buscándole acomodo entre los neoclásicos y prerrománticos; o, como pretende Sebastián de la Nuez, diciendo que su obra crea una "atmósfera refinada y sensorial, huyendo del prosaísmo neoclásico", porque entienda (y acepte, sin más leer ni pensar en ello) que, si romántico, debe oponerse a los neoclásicos.

El asunto del lectoral Afonso no es tan simple; ni tampoco tan claro como pretenden sus defensores, al reivindicar la temática insular en su obra, sobre todo en lo que hace a la recuperación del tema aborigen y su acervo legendario. Porque, en este orden de cosas, también este escritor acude a un *material* idealizado, literario, a una expresión grandilocuente y retórica que no contesta, en absoluto, los ritmos y la intención característicos de los poetas peninsulares e hispanoamericanos del tiempo. Yo no entiendo que sea ésa la forma en que Cairasco se vuelve al principio, a ese fondo de la memoria insular: para el canónigo, Doramas y su extraño traje y su más extraña lengua deben sumarse –bien que en igualdad de condiciones– al principio cultural y social con el que su rudeza bárbara acabará incorporándose al nuevo tiempo que nace;

para debatir, además, con él, porque no es menor ni en poder ni en memoria. Como explica W.H. Auden, tener "un sentido de la tradición significa una conciencia de la totalidad del pasado como presente, a la vez que un todo estructurado cuyas partes se relacionan en términos de antes y después" (*La mano del teñidor*); de ningún modo, anclarse en una falacia histórica que reduce la tradición a un permanente pasado primitivo.

Pero dije, hace un momento, que lo sustantivo en esta diferencia deberían ser los ritmos, la prosodia y la sintaxis. En ellos tendremos que entrar a la hora de proponer esa verdadera lectura crítica que nos falta. Y mucho más en el caso de nuestro siglo XIX, pues será en su tramo final cuando hallemos a los escritores que refundan la modernidad literaria en el Archipiélago, tanto en la poesía como en la prosa. Y no son, desde luego, ni los románticos ni los realistas, cultivadores todo ellos, en mayor o menor medida, de "ese añoso género del arte costumbrista", como bien dice Manuel González Sosa; aderezado, por mor de la menuda disputa parroquial sobre la hegemonía capitalina, con esa filia aborigen postiza y extemporánea que dio tan bien en los escaparates de aquel y de este tiempo políticos. Así no ha supuesto dificultad alguna determinar "que los canarios [tienen] al poetizar (…), sea por llamada o por inspiración propia, asuntos peculiares"; ni certificar que, salvados esos rasgos, "nuestros poetas se comportan desde la escuela poética en que están inmersos y se manifiestan (…) como poetas románticos, postrománticos, realistas o modernistas" (María Rosa Alonso). Ahora bien, aquello que los canarios *tienen* –si algo tienen, como tales– sólo puede ser una lengua literaria cuya diferencia abre brecha en la escritura impuesta por la escuela o modelo que sea.

Nunca he defendido esa denominación empequeñecedora, y totalmente ajena a la verdadera diferencia de la literatura insular, que es la llamada escuela *regionalista*. Pero no lo he hecho en el mismo sentido en que la proscribe María Rosa Alonso. Esta autora, tras conceder una cierta singularidad temática (yo diría anecdótica) a la literatura canaria de ese momento, se esfuerza en demostrar que la única vinculación escolástica posible para esos escritores es la romántica o

realista. No admite la existencia de una escuela *regionalista* de La Laguna, porque la ciudad –explica– es un tema más, como la geografía insular, un particular sentimiento patriótico o una mitificación –y mixtificación– del pasado aborigen; y en ninguno de esos casos ella dice observar "nota distintiva alguna para determinar lo que, en serio, se llama una escuela". Claro, entiende el concepto de escuela dentro de los patrones convencionales usados para definirlo. ¿No supone esto una actitud reductora que lo mismo podríamos aplicar en sentido contrario: por qué no *regionalistas* y sí románticos o realistas, si afirma que los canarios *tienen* "asuntos peculiares"?

Quizá su lectura de Nicolás Estévanez, la más realmente crítica de las que hace sobre estos poetas, pueda aportar alguna luz en este sentido: contradice la adscripción regionalista y *almendreña* de Estévanez, y observa que, si hay una identificación con la patria como tierra, roca o isla, no es porque el escritor profese "un particularismo regional de campanario aldeano", sino porque se afirma en un "individualismo espiritual y romántico" que entiende menudencia perecedera todo el debate hegemónico entre las islas, todas las idas y venidas de la política, toda filiación racial, a la hora de determinar la verdadera identidad. Su lectura, como digo, pone una nota de sensatez en el tan traído y llevado asunto del contenido del poema "Canarias", tenido siempre por referencia banderiza; y censura por igual la displicencia con que Unamuno reacciona ante la declaración *patriótica* de Estévanez y la crítica que, en parejo sentido, harán en su momento los jóvenes escritores de *La Rosa de los Vientos*, en aquel Tenerife del veintitantos.

Aquí entraría en liza (y en buena lid) la palabra crítica de Domingo Pérez Minik. Lo mismo por lo que hace a sus reflexiones –decisivas e incontrovertibles– sobre la *condición humana del insular*, como porque se implica –de manera directa– en la exploración de la poesía canaria, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los años colisivos que precedieron a ese largo proceso bélico que se abre en Europa a partir de 1936, capital para la consolidación de sus propuestas intelectuales y para su afirmación existencial. Entra en liza, digo. Porque, si bien coincide con María Rosa Alonso al

subrayar la evolución histórica de la poesía de las Islas en función de los períodos convencionales de la literatura española, o al advertir la insuficiente madurez que impide a nuestros poetas "alcanzar una voluntad de forma (…) que les dé la estirpe de una creación universal", aporta algo más, en perfecta coherencia con aquella explicada condición humana del canario: existen –dice– "temas singulares autónomos, lo que les ha dado [a los poetas, claro] un puesto en el concierto de la gran variedad hispánica". Y aún añade (no olvidemos que la suya es una lectura directa y en abierto debate con autores y obras) que esa misma condición se manifiesta como escritura que es testimonio de una existencia que va "configurándose, haciéndose y desvaneciéndose, y naciendo siempre hacia un nuevo sino y una nueva espiritualidad".

¿Y el caso de Domingo Rivero? En su acercamiento a la poesía insular de la segunda mitad del siglo XIX, la propia María Rosa Alonso advierte dos cosas dignas de tenerse en cuenta. Una, que mientras Fernández Neda o Nicolás Estévanez, por el hecho de establecerse fuera de las Islas, son –dice– "poetas transicionales" (la dificultad, una vez más, para hallarles acomodo), "los realistas como Tabares, Zerolo y los Perera vivieron casi toda la vida en su tierra" y podrían ser denominados como poetas de circunstancias; y que "este grupo que habitó en Tenerife tiene por coetáneo al poeta de Las Palmas Domingo Rivero". Lo que nos llevaría, como corolario implícito, a pensar en este último como en un poeta *realista* y limitado al ámbito de la circunstancia insular. Y dos: María Rosa Alonso prescinde de este último escritor, en su estudio–antología, porque ya se le ha dedicado un volumen en la misma colección… Lógico, evitar la reiteración, incorporándolo a la antología; pero no tanto dejar de lado el hecho de que sea la escritura de Domingo Rivero la que no sólo ejemplifica la diferencia insular, sino que es él el verdadero poeta de transición pues ya pone sus dos pies en la modernidad, precisamente en lo que a la lengua poética se refiere, y por encima de la mera temática *regional* de todos sus coetáneos.

Quienes recuperan la obra de Domingo Rivero, después de años de olvido; quienes se aplican a su lectura y estudio (este,

sí, crítico), lo harán porque ven en su obra, por encima de la adscripción a un determinado tiempo (¿acaso es Rivero un poeta *decimonónico*?) y al margen de la temática que la alimenta (base o fondo; pero no justifica su escritura, quizá al revés); ven en su obra, decía, la verdadera diferencia que aporta a la literatura en lengua española un escritor insular: la escritura misma es el vehículo de transmisión orgánica de una identidad existencial. No por azar Tomás Morales o Alonso Quesada o Saulo Torón lo considerarán su referente primero; como no lo es que la poesía de Morales despertara cierto recelo mientras su lectura se quiso hacer desde la perspectiva convencional del modernismo, aquélla que Valbuena Prat propusiera, en simplificadora confrontación con el 98 (ello –se nos decía– obligaba a leer a Alonso Quesada como su contrario), y que los primeros estudiosos de Morales, con Sebastián de la Nuez a la cabeza, perpetuaron sin más ni más. Tomás Morales saldrá de su purgatorio gracias a los riverianos, y cuando el modernismo de los escritores canarios se desembarazó del descrédito que, su estrecha vinculación al dictado del modernismo peninsular, le había granjeado.

Modernismo o vanguardia vinieron a dejar en evidencia la manquedad de nuestra crítica; entre otras cosas, porque eran propuestas literarias que rompían con la continuidad establecida. Comprensible que, desde la óptica de quienes se hallaban preocupados por encasillar, empaquetar y secuestrar los significados, fuera imposible tratar de ambos; a no ser que se les redujera –como se ha hecho– a simples brotes extemporáneos (y espurios) condenados a la fugacidad de una moda y sin la entidad suficiente para ser tomados en consideración. Modernismo y vanguardia vinieron a poner sobre la mesa, también, las cartas de una diferencia que, desde las Islas, se proyectaba en la literatura de lengua española con la conciencia cierta de ser otra cosa, porque sobre todo el lenguaje era otro. Las reticencias, ahora, eran hacia el siglo XIX y su síndrome de estrecho particularismo. Juan Manuel Trujillo y los escritores de *La Rosa de los Vientos* llevaron a cabo una lectura crítica imprescindible, que los hizo saltar sobre el vianismo imperante para recuperar el siglo XVIII, por ejemplo; o la época fundacional de la literatura canaria. Como lo harían inmediatamente después escritores como Agustín

Espinosa, Andrés de Lorenzo Cáceres, Pedro García Cabrera o Ramón Feria. Todos ellos van por la lectura hacia el paisaje y por el paisaje hacia la identidad; una identidad que se resuelve –insisto– en un modo particular de escritura, resistente por igual a una retórica establecida, cuyo propósito es sólo *contar* la historia literaria común, y a una cerrada sumisión parroquial y doméstica que el siglo XIX había tenido como único referente.

Modernismo y vanguardia, manifestación de la diferencia insular. Y al propio tiempo conciencia, por ello, de la situación que la literatura escrita en las Islas debe tener en el ámbito de toda la que se escribe en lengua española y en su discurso histórico, precisamente como diferencia. Por ello, creo que el error crítico fue, y lo sigue siendo en gran medida, entender este período centrado en la polémica simplista que enfrenta regionalismo y universalismo. Fue la que atizó el fuego en los años 20 y 30; fuego que ahora parece reavivarse, desviando la atención del que me parece asunto central de nuestra literatura: su propuesta de lenguaje. Lo mismo entonces que ahora, puede más el afán de *corrección* política, el empeño *d'être à la page*, sobre cualquier propuesta verdaderamente crítica. Si, entonces, el bullicio *internacionalista* entendía la modernidad como renuncia a la fragmentación local y al empequeñecimiento aldeano; ahora, la *corrección* manda autonomía y manda nacionalismo y manda apuesta *narcisista* (y excluyente) por lo propio, sin más.

De todas formas, soy de los que piensan que ese período de la literatura insular, que abarca el primer tercio del siglo XX, necesita una nueva lectura; considero que se ha aceptado –en su totalidad– como algo incuestionable. No es así. Se han colado en él, de matute, por cercanía afectiva o por condescendencia o generosidad excesivas, muchos valores que no lo son y que se convocan en los sucesivos panoramas históricos o antológicos, muchas veces por mera rutina. Además, una perspectiva histórica tan escasa compromete personalmente demasiado al crítico. Basta con reparar en lo escrito por muchos autores incluidos en la exhaustiva y minuciosa nómina que Miguel Pérez Corrales tuvo la paciencia, y el buen criterio, de confeccionar. Más de uno y

más de dos, tan sólo repentizadores, disciplinado coro cuya entidad quedaría en entredicho con una lectura crítica medianamente atenta y desprejuiciada. La mayoría, pretendidos ensayistas, émulos apenas de Agustín Espinosa. Pero debería revisarse, igualmente, la obra de algunos renombrados poetas: a su exigua cantidad (sólo permite intuir lo que pudieron haber hecho) se suma una ligereza, una levedad que, a cada nueva lectura, resulta –como mínimo– algo sospechosa.

El citado Pérez Corrales o Nilo Palenzuela o Miguel Martinón, junto a Andrés Sánchez Robayna, han afrontado la lectura crítica de ese período y han establecido la que podríamos llamar valoración canónica de los autores que escriben en torno a las dos revistas nucleares de la vanguardia tinerfeña, alzadas con su carácter *universalista* frente al insularismo decimonónico. Bien está. Curiosa, sin embargo, su connivencia –en ese trabajo– con Sebastián de la Nuez o Alejandro Cioranescu. No me refiero a la relación humana, y hasta profesional, que pueda haber entre los viejos maestros y esos jóvenes investigadores e historiadores universitarios; si subrayo esta vinculación es porque los criterios estéticos y las formulaciones de escritura de los unos y de los otros, situadas al principio en las antípodas, han acabado por manifestarse tan próximas, de modo incomprensible, en los últimos tiempos. Y aquella valoración *universalista* se ha trocado en la construcción de determinados esquemas históricos muy convencionales, dentro de los cuales se ha ajustado la lectura que los más jóvenes han hecho de los siglos XVI al XVIII; proscribiendo, al propio tiempo, toda otra interpretación crítica de la literatura insular, por entenderla servilmente mediatizada por un nacionalismo cultural.

Aunque lo más sorprendente no es eso, sino que aseguren (lo hace Andrés Sánchez Robayna, de modo abiertamente polémico) descalificar esas otras propuestas porque suponen una "renuncia al juicio estético", dado que examinan la realidad cultural de las Islas "como si no tuviese relación alguna con otras culturas", o porque eleva a categoría de hitos "figuras de significación menor y hasta ínfima". No es así, desde luego. Porque la ordenación histórico–estética, en

función de las épocas y los movimientos establecidos, que es la por ellos practicada, sí renuncia a todo juicio estético, dándolo por supuesto en una "denominación de origen" aceptada sin más. Y si de valoración de determinados autores hablamos, queda bien claro (lo he dicho hace un momento) que es la cantidad –pues recuperan a muchos autores prácticamente sin obra– el criterio dominante a la hora de revisar la literatura canaria de los años 30; y al volverse hacia la de los siglos XVI al XVIII no disimulan su total complicidad con cuantos historiadores de la literatura del Archipiélago han sido; se muestran increíblemente respetuosos con el indiscriminado repertorio biobibliográfico de Millares Carlo, cuando la importancia de la obra de nuestro primer polígrafo reside en que ofrece una larga nómina de escritores que, primero, deben ser leídos y, a partir de ese intercambio crítico, situados en el lugar que merecen en tanto parte de una literatura española que ha tenido, también en las Islas, su diferenciada manifestación. Lo que importa dilucidar –y estos críticos tampoco hacen– son los límites de esa diferencia.

Desde los años 60, escritores como Manuel González Sosa, como Lázaro Santana, como Eugenio Padorno, se han aplicado a conocer y analizar dichos límites. Escriben los tres desde Gran Canaria, y no deja de ser sintomático que su preocupación primera haya sido el rescate de los escritores del tránsito entre los siglos XIX y XX, en donde el carácter fundacional del modernismo es asunto de primerísima importancia. Nunca se celebrará lo suficiente el trabajo callado y constante y eficacísimo de Manuel González Sosa, rescatador de tanto documento y tanta memoria biográfica, en el mejor sentido del término, si pensamos en lo que una lectura crítica requiere. Cuando González Sosa se aplica a conocer *vida y milagros* de ciertos escritores y sus contextos, lo ha hecho siempre (sea Morales o Rivero, sea Claudio de la Torre, Carmen Laforet o cualquier otro) de una manera en que la anécdota es categoría, y el documento siempre algo más que simple curiosidad: sus papeles siempre son iluminadores de cuanto, en la escritura de cada cual, puede importarnos, por escritores y por insulares; dejan en evidencia las claves de una obra y la oportunidad de su lenguaje. Esto último, sobre todo.

El siempre polémico rastreo crítico de Lázaro Santana, primero con Alonso Quesada y Domingo Rivero, luego con los poetas insulares de los años 40–60, o con Silvestre de Balboa y su *Espejo de Paciencia*, o finalmente con su empeñosa negación de una literatura canaria, ha topado –una vez y otra– con las respuestas de los más; de modo particular, en lo que se refiere a estos últimos asuntos: la negación del modernismo (entendido como entusiasmo estético de poeta recluido en su torre de marfil) para determinar *castelletianamente*, en los 70, la categoría realista imprescindible de la poesía canaria, como se pregonaba de la peninsular por los mismo años (negativa que dio, más tarde, en lectura pormenorizada y valorativa, por cierto), toparía concretamente con las posiciones expuestas por Eugenio Padorno, ya en los últimos 60, en aquellos breves apuntes (*Marginalia*, los llamó) sobre poesía canaria, aparecidos en *Cartel*, del extinto *Diario de Las Palmas*; seguidos, más tarde, por sus diversas y dispersas aproximaciones a autores y obras insulares, para desembocar –tras ese curso– en los afanes teóricos que ahora lo ocupan; propuesta e intención que podríamos resumir en dos asuntos básicos: de una parte, lo que denomina *tradición interna*; de otra, y en lógica consecuencia, la definición de una diferencia insular determinando una serie de *invariantes* perfectamente reconocibles y ofrecidas por ello a la interpretación de esa identidad.

Me digo: cierto, la propuesta de Padorno es razonable, y viene a coincidir con lo que tienen de canario los escritores insulares que decía María Rosa Alonso, o con la erudita *teleología* insular de la que hablara, en un momento dado, Sánchez Robayna. Unas invariantes que ya rastreara en aquellos textos marginales de hace casi cuarenta años: el paisaje, el mar, los objetos que pautan una cierta manifestación existencial. Por ahí, se ha llegado hasta Cairasco o Graciliano Afonso; y de ellos se ha venido hasta Rivero y los modernistas. Cierto, digo. Y sin embargo, yo creo que valdría la pena observar la otra cara de su propuesta: de esas invariantes participan todos; es más, pueden estar (y están, sin duda ninguna) como materia temática en muchos otros escritores que, no por el mero hecho de atender asuntos tan peculiares, yo puedo leer como escritores realmente *canarios*. Ese otro lado al que he aludido

es la *manera* y *sentido* en que tales invariantes se manifiestan en cada ocasión, sea momento histórico, sea propuesta del escritor. Mucho más importante, en consecuencia, con qué lengua, con qué variante del español común, dichos asuntos se hacen formas literarias de esa identidad o diferencia; y más, cómo consiguen enriquecer la lengua literaria de todos y cómo pretenden orientarla hacia nuevas direcciones de sentido.

Por eso, he dicho siempre *no* al Teide de Graciliano Afonso, y *sí* al Teide como el Tajo que nos legara don Cristóbal del Hoyo, en diálogo con Rodrigues Lobo. Por la misma razón, creo que se puede establecer un perfecto discrimen entre la *piedra canaria* de Rivero, o la ciudad de Morales o Quesada, y hasta el mar modernista del primero, y las *invariantes* –a mi entender arqueológicas– del paisaje y la historia que los poetas tinerfeños del siglo XIX incorporan a su obra, como pura emotividad romántica: lo mismo que tantos, en cualquier parte. Pongo aquellos ejemplos que estimo más reveladores de esta lectura crítica que tanto nos resistimos a hacer, como si se temiera desvelar debilidad o inferioridad alguna. Es todo lo contrario. Si nos avenimos a un *canon vocacional*; ello es, que sirva para crear una "comunidad de creyentes" en ese pretendido esfuerzo por defender una identidad antes que una escritura cuyo testimonio de la primera contenga también su implícito debate, creo que nos quedamos a mitad del camino. Porque escribir en español debe significar incorporar con la escritura diversas diferencias que –en tan vasto y diverso concurso de perspectivas y de lenguajes– acaben por enriquecer aquella lengua en un permanente diálogo.

No se suele tener en cuenta, ni se dice. Sin embargo, no otra es la apuesta de Cairasco cuando, desde su conciencia fundadora, habla de un *canario cántico*. Así es como las cosas se explican del modo debido: la literatura canaria como lenguaje propio dentro de la lengua dada; y el desarrollo de su extrañeza será la razón primera de su diferencia ("porque no te vuelvas de sus límites/ sin llevar algo a la región hispánica"); o la naturalidad "que la lengua ruda/ de un bárbaro canario (…) de estilo y retórica desnuda" se atreva a entrar en esa "difícil prueba" que debe afrontar para afirmar su ser, precisamente en diálogo con la autoridad, con la prosapia montañesa y con el "profundo

saber" de los que hace gala aquel obispo recién llegado. Cairasco, en uso de su palabra fundacional; pero no menos las otras voces singulares de nuestra literatura. Todos, creadores que son constructores capaces de dar algo nuevo al mundo, y no simplemente algo que se aplica a la vida (y quien dice vida dice historia) y en ella se consume. Constructores, porque introducen en la historia y su discurso una parte de mundo que termina contribuyendo a su consolidación y su durabilidad.

Concluyo haciendo referencia a lo que insinuaba al comienzo: ¿y la lectura que, desde Canarias, se hace de otras literaturas? Creo que éste es un reto mucho mayor; sobre todo, cuando se hace con la perspectiva y el lenguaje propios que las Islas han generado. Quizá sea la carencia mayor. Sin duda, hay lecturas de carácter individual: ensayos y artículos y prólogos que los críticos insulares han dedicado a los más diversos autores de la literatura peninsular o europea o americana. No es cuestión de hacer aquí una nómina al respecto. Hablo de cosa bien distinta. Digo de quienes leen con conciencia de su diferencia, no para demostrar sabiduría en los remontes de la erudición, ni para intentar convertir a nadie a su causa; de quienes leen sabiendo qué lenguaje los define y cómo introducen con él una perspectiva crítica en el discurso literario establecido, al tiempo que reconocen que esos otros son *bárbaros* únicamente porque hablan otra lengua, o porque manejan la misma de *manera* diferente.

Citaré, apenas, algunos ejemplos que me parecen elocuentes, y ello me ahorrará prolijos comentarios. Veamos lo que Pérez Galdós dice sobre José María Pereda (ambos en la aparente cercanía estética y en la amistad cierta): "él con sus *creencias*, yo con mis *opiniones* (…) Pereda me llevaba la ventaja de *no tener dudas* (…). Él sabe adónde va, parte de una base fija. Los que dudamos, mientras él afirma, *buscamos la verdad*, y sin cesar corremos hacia donde creemos verla, hermosa y fugitiva. Él permanece *quieto* y *confiado*, viéndonos pasar" (subrayado, mío). No he encontrado mejor manera de explicar, en tan pocas líneas, la diferencia que como insulares podemos aportar a la literatura en lengua española; y, al propio tiempo, tampoco he visto crítica más certera de las limitaciones del realismo español y su apego castizo y costumbrista que Galdós

siempre se puso por montera. Aunque los galdosianos no abunden en esta cuestión, ni siquiera desde Canarias. Desconfianza de nuestro escritor ante toda realidad de una pieza, pues él va en busca de la verdad; y no me cabe duda de que esa posición deriva del sustrato plural y concurrente en que el escritor canario se formó y con el cual configuró su identidad existencial y su lengua literaria; y no menos, ese dinamismo que es una forma de riesgo creador, de prolongación en lo faltante, frente a la aparente superioridad *castiza*: movimiento de quien habla, perspectiva desconfiada y escéptica, sobre una verdad "hermosa [pero siempre] fugitiva".

Pero tengamos en cuenta, al propio tiempo, lo que Menéndez Pelayo escribe acerca de don Benito. Se detiene y observa en él "cierta modestia desdeñosa y soberbia que hay en el fondo de su carácter, ni da muestra de desear el puesto de académico, ni se mueve, ni escribe, ni visita a nadie, con lo cual nos deja a sus amigos en mal lugar". Me parece de primerísima importancia esa "modestia desdeñosa y soberbia" que dice don Marcelino: sorpresa de quien, habituado a la costumbre hecha ley de las influencias, no entiende esa pasividad del escritor canario, que muy bien podría ser una forma de disfrazar, con falsa modestia, sus aspiraciones en la sociedad literaria de su tiempo (o puede que no, que Galdós actuara desde una integridad digna de todo encomio). En cualquier caso, la ambigüedad o doblez de nuevo; esa incertidumbre que el propio novelista certifica al compararse con Pereda. Y de nuevo, también, la implícita orientación de su trabajo hacia otro horizonte que no era ciertamente el de la seguridad, ni el de una base fija, ni el de una quietud confiada: afanarse sólo en lo fugitivo, en lo posible, y cómo eso fue lo que transmitió al realismo reinante, hasta sacarlo de sus casillas y ponerlo en entredicho. En cierto sentido, el asombro de Menéndez Pelayo es paralelo al de Unamuno ante Rubén Darío, certificado éste por la diferencia que observa en un castellano que nunca pensó que dijera las cosas que oía decir al nicaragüense en la lengua común que compartían.

Y lo mismo que Galdós, Domingo Pérez Minik. Que, a partir de los años 50, se incorpora al debate intelectual de la Europa de posguerra, como una voz más de aquel humanismo

existencial que puso en circulación un discurso literario que siempre fue crítico; un discurso en el cual domina la carga ideológica, sin lugar a dudas. Pero el crítico tinerfeño irrumpe en él precisamente con un lenguaje peculiar, con una nueva y particular sintaxis, que fue siempre una semántica también nueva, otro modelo verbal, donde los ritmos y sobre todo el acento determinan su originalidad, para cumplir con ello una lectura crítica tanto de los escritores españoles como de los más significativos novelistas y dramaturgos europeos, lectura que sigue siendo hoy de importancia inexcusable para la crítica española. La suya, una marcha hacia la verdad, paralela a la que explicaba Galdós. Porque –como he escrito en otro lugar– Pérez Minik establece *libre plática* con esos autores y obras, con esas literaturas de aquí y de allá. Quiero decir que, al escribir, habla con todos y, por hablar, está imprimiendo un *estilo* a lo que dice, un tono particular que afecta también –y de qué modo– al sentido de lo que dice: perspectiva crítica y no crédula; escepticismo e ironía que mira el mundo (fondo fecundante de una memoria común) desde su peculiar *manera*, desde una diferencia que es, sin discusión, la nuestra.

Me gustaría decir que la obra crítica de Ventura Doreste, mirando siempre en la doble dirección en que se mira desde las Islas (hacia el centro de la memoria propia, hacia el horizonte que por fuerza debe completarla), configura un discurso crítico que, al propio tiempo, aporte una nueva lengua que sea propuesta de debate. Como el mismo crítico recordaba siempre, su escritura oscila entre el ensayo, la glosa y la reseña (que siempre quiso ser muy estricto con el género en cada caso cultivado); y así nos pone en guardia sobre el carácter sólo aproximativo, tentativo, de sus textos: no profundiza en las cuestiones expuestas, no arriesga propuestas nuevas; todo discurre por la superficie y dentro de unos límites reconocibles, en lo histórico y en lo estético. Derrotó hasta latitudes australes, por donde Borges; se acercó –respetuoso siempre– a los nombres consagrados de la poesía y la novela españolas; con los franceses mantuvo exquisita cortesía; volvió siempre a los insulares, con cordial familiaridad. Digo yo (he dicho siempre): ¿miró con ojos insulares; fue la suya una palabra en debate con la lengua y con la escritura españolas? Tan próximo como quiso estar siempre a su

maestro Alfonso Reyes; tan tímido que se mostró, sin embargo, ante las iluminaciones por las que discurrió la escritura crítica del mexicano. Ventura Doreste, muy orteguiano en todo, hasta en la impostación de su estilo; muy afrancesado en su rigor. Fue la suya, siempre, una obra intocable e intocada; no quiso aventurarla nunca por aguas en las cuales no hiciera pie.

De Nilo Palenzuela o de Andrés Sánchez Robayna ya he señalado su acercamiento crítico al período de las vanguardias en el Archipiélago. Bueno será recordar ahora cómo la obra crítica de ambos –siguiendo el espíritu de los escritores de aquel tiempo– se ha explayado más allá de las orillas estrictamente literarias, para indagar en el arte y el pensamiento que determinan el proceso crítico de la modernidad. Y no como una opción caprichosa o erudita; antes bien, creo que por ese camino proyectan su perspectiva insular sobre el mundo: no abandonan su mundo para salir al mundo; quieren hallar razón del uno en el otro y, al propio tiempo, entender éste con la experiencia y sentido existencial que los define. Sánchez Robayna en su reiterada aproximación a la obra de diversos artistas del tiempo, o en los ensayos y traducciones que ha hecho de determinados poetas que encarnan la crisis de la modernidad, se afana por situar su mirada insular en el debate crítico medular del último medio siglo. Resulta, pues, extraño que se confunda tanto al reivindicar una tradición cultural de Canarias "marcada desde antiguo por la apertura al exterior y por la vocación de universalidad" frente a quienes –dice– la sustituyen por una "forma de rencor que no duda en disfrazarse de *hermenéutica*"; y que se empeñe en proscribir de modo intransigente a quienes considera incursos en semejante delito, confinándolos al campo de concentración (¿o será mejor decir limbo?) de los "*intelectuales* nacionalistas".

Nilo Palenzuela –por su parte– parece haber desarrollado aquella indagación en sus últimas propuestas críticas, partiendo de la idea de que los territorios insulares –como ha declarado en alguna ocasión– son territorios históricamente modernos (incluso los más remotamente vividos) porque son territorios fundacionales; las islas (y en Canarias ello se hace

evidente, desde el principio mismo de su literatura: Cairasco o Viana se ven obligados "a la comprensión de su tierra y de sus circunstancias nuevas") son "lugares privilegiados para escenificar el sentido crítico de la modernidad: son espacios donde la memoria de Occidente tropieza (…) con lo desconocido". Comprensible, por tanto, que su exploración se oriente hacia el ámbito de la literatura del barroco español, para completar una lectura que, si no un nuevo lenguaje, sí propone un sentido diferente, una voluntad de comprensión, más que de mera interpretación, signada por aquella condición humana, que lo es histórica y geográfica y estética. Lo dice, de manera explícita: se trata de "discernir y postular *respuestas* en el laberinto o teatro del mundo, y éstas parten del sujeto convertido en intérprete de los signos que llegan del pasado y de los horizontes inextricables que abre su presente". Situado en una encrucijada así; empeñado en dar respuesta; resistiéndose a aceptar las cosas como nos dicen que son… Diría que su trabajo define a la perfección la lectura crítica canaria que postulamos, si no echáramos de menos una sintaxis que otorgue la viveza de una *libre plática* a lo que Palenzuela despliega como encopetado discurso intelectual.

Mi propósito no ha sido (ya lo dije) dar lección; dejar atado y bien atado el curso todo que la crítica literaria haya podido seguir en el Archipiélago. Si he abusado de tu amabilidad, querido lector, sólo ha sido para compartir contigo –a quien supongo interesado en ello– mi idea de lo que pueda ser esa escritura crítica que la literatura canaria precisa para entenderse con suficiencia, al margen de toda polémica parroquial, y para alongarse –esto sobre todo– al espacio mayor de la literatura de nuestro ámbito cultural sin complejo ni temor alguno, proponiendo respuestas que remuevan las aguas mansas de los valores establecidos e irrumpiendo con voz propia en el gran diálogo de las literaturas donde tenemos la obligación de hacernos oír. Dejo a tu buen juicio el que puedas hacer de mis esforzadas consideraciones.

Galdós: la mirada excéntrica

Siempre me ha parecido sospechoso el hecho de que, entre los innumerables exégetas de la obra galdosiana, entre los abordajes críticos sin cuento que han sufrido sus novelas, sus dramas, entre las aproximaciones más o menos lúcidas a las técnicas narrativas que genialmente inauguró con sus sorprendentes fabulaciones o entre las más tibias caracterizaciones de su lenguaje, nada se haya dicho (o más bien poco y superficial, lo que es aún peor) sobre las verdaderas raíces de su originalidad y de su modernidad: de su modernidad que es su originalidad. Y es éste un tema apasionante, pues no se ajusta a los esquemas críticos que suelen manejarse habitualmente, ni tampoco se da como resultado de alguna de esas –en apariencia irrefutables– indagaciones científicas a que nos tienen acostumbrados ciertos manipuladores de la crítica literaria, quienes precisamente al llegar a estos peligrosos linderos suelen bordearlos tímidamente, sin osar siquiera asomarse al otro lado, aplicando una peculiar sordina sobre lo que hasta ese momento había sido un discurso prepotente, sin fisuras y hasta con ribetes de solemnidad. Es éste –como digo– un tema apasionante porque nos obliga a sacar al escritor de las casillas en que ha sido confinado por esa ortopédica costumbre que son las historias literarias, para observarlo a la luz de una vitalidad que, si bien se haya implícita en su específica actitud como escritor y en la peculiar configuración de un mundo novelesco propio, y hasta en la vibración que confiere al instrumento de su escritura, va mucho más allá de todo eso: no depende del azar histórico que lo obliga a ser un escritor *realista*, ni de las presuntas conexiones o dependencias con otros escritores más o menos coetáneos, por grandes y significativos que estos sean. Porque la modernidad de Galdós

debe explicarse a partir de otros supuestos que aquí sólo apuntaré, como motivos de un posible diálogo ulterior. Me asiste, además, el convencimiento de que cuanto más se desplace el punto de atención hacia esa zona de indagación crítica, olvidando esa obsesión –hasta ahora única– por la minuciosidad taxonómica, todos los aspectos de la obra galdosiana, puntualmente enumerados siempre, hallarán su reveladora explicación.

I.

Galdós es un escritor insular atlántico, y no sólo por la circunstancia anecdótica de su nacimiento. Quienes insisten en hacer de Galdós un novelista *de Madrid*, no van más allá de la corroboración de una rutina histórica o de una miopía crítica; no pasan, desde luego, de la superficie del problema, sólo ven lo convencional de un espacio donde se establece la convención narrativa. Pero quienes insisten –con pareja ceguera– en censurar el desdén u olvido del novelista hacia los lugares, personajes o historia de su región natal caen en idéntico error: no reclaman otra cosa que a un Galdós que cumpliese las reglas de un costumbrismo mimético y secundón. La condición insular atlántica que reivindico para nuestro escritor es esa capacidad que siempre tuvo para rebelarse, precisamente, contra toda menudencia cotidiana como tal, y observar la realidad desde un punto de vista abierto y plural, atendiendo al mundo entero configurado, poco a poco, en sus ficciones, y no sólo al suyo próximo (ni el isleño de sus orígenes, ni el capitalino de su adopción); sus demonios familiares, sociales e históricos, se transforman así en argumentos perfectamente objetivados hasta adquirir una dimensión propia, verdadera existencia, por encima de las simples conexiones o paralelismos que en ellos se puedan encontrar con la realidad de *este lado*[1].

Que la historia y la sociedad española de su tiempo son fuente inagotable de la narrativa galdosiana es cosa que no admite discusión. Pero la extraordinaria vitalidad de las peripecias y de los personajes que habitan su mundo de ficción no

necesitan de aquéllas para existir como tales, ni para alcanzar –como alcanzan– una indiscutible universalidad, en el tiempo y en el espacio. Y ello sucede gracias a la actitud de Galdós como escritor, gracias a la muy personal perspectiva con que se aplica a observarlas y a analizarlas. Una actitud y una perspectiva esencialmente modernas, en tanto que producto de una identidad asentada en la frontera del mundo contemporáneo, donde se despierta –en el insular atlántico– la conciencia de su condición periférica y excéntrica; un sentimiento de distancia que ni aleja del centro ni empequeñece la visión, sino que es capaz de generar un nuevo centro en el cual se refleja la imagen histórica heredada, con una nitidez tal que pone de manifiesto, sin disimulo alguno, sus grandezas y sus miserias para que éstas dialoguen y discutan entre sí, a medida que encarnan en los personajes: un ejercicio muy saludable de limpieza moral.

Condición periférica y excéntrica que –además– despierta la evidencia de su configuración híbrida y mestiza, y de esa consecuente inseguridad que se traduce en una actitud recelosa y escéptica ante la apariencia del mundo y frente a la construcción teórica de las ideas. Asumiendo esta nueva condición se consigue una perspectiva excepcional para acercarse a la realidad y entenderla integrada en un contexto mucho más amplio y cosmopolita. Desde esta condición distante de escritor periférico, el insular que es Galdós se integra en el drama de su tiempo; se sabe parte de él y su compromiso es, por tanto, irrenunciable. Pero su mirada ya no será complaciente, ni confiada (tampoco excluyente, ni radical), sino que se halla en constante alerta frente a la presuntuosa falacia que lo rodea y en medio de la cual encuentra a sus criaturas. Al crearlas, quiere rescatarlas de ese universo limitado e intransigente, y para ello las hace vivir en ese *otro mundo* de la ficción, donde se convertirán en imágenes inquietantes y profundamente aleccionadoras de nosotros mismos. El profesor Pérez Vidal, en un completísimo y documentado estudio sobre las relaciones insulares de Galdós[2], apunta –aunque sin desarrollarlas del todo– algunas de estas cuestiones y cita unas palabras del propio novelista que son, por sí solas, elocuentes:

> Pereda –dice Galdós– me llevaba la ventaja de no tener dudas (…) Él sabe adónde va, parte de una base fija. Los que dudamos, mientras él afirma, buscamos la verdad, y sin cesar corremos hacia donde creemos verla, hermosa y fugitiva. Él permanece quieto y confiado, viéndonos pasar.

Se advierte, sin esfuerzo, cómo nuestro novelista sabía perfectamente cuál era su posición crucial, fronteriza, entre la seguridad ciega de un mundo que finalizaba y la duda perturbadora que la modernidad estaba sembrando ya, de forma irreversible. Y, en vez de optar por uno de los dos caminos, asume tal conflicto desde una posición dialógica que, a lo largo de toda su obra, será fundamental. No sustituye un mundo por otro, sino que pone a ambos frente a frente, en anhelante perplejidad interrogativa: la que en él mismo nacía cada vez que se aproximaba a la realidad, con su mirada particularmente silenciosa e inquiridora. No en vano fue Cervantes su antecedente más inmediato, y su constante maestro. Era el único novelista donde Galdós veía cumplida su propia revelación literaria: no la encontraba en su admirado Dickens, tan proclive al ternurismo melodramático y ejemplar de su mundo victoriano; tampoco en un Balzac –otra de sus devociones– asentado en la confianza burguesa de una sociedad fiel a sus principios; no la había, siquiera, en el turbulento Dostoiewsky, obsesivo indagador de los trágicos vericuetos de la conciencia y de las pasiones individuales. "La armonía entre don Quijote y su mundo –como escribiera Octavio Paz– no se resuelve, como en la épica tradicional, por el triunfo de uno de los dos principios, sino por su fusión. Esa fusión es el humor, la ironía. La ironía y el humor son la gran invención del espíritu moderno"[3]. Ese humor cuya integración absoluta en el discurso narrativo y en la configuración del lenguaje subraya la modernidad galdosiana frente a la menos osada aventura creadora de sus coetáneos.

En esta clave hay que entender el cervantismo militante de Galdós, y la constante exploración que el novelista insular llevó a cabo para incorporar el diálogo a la novela. Cuando tilda de *dramáticas* a las novelas que constituyen el centro de su obra toda, no está acudiendo (como tampoco Cervantes,

cuando llamó a las suyas *ejemplares*) a un simple recurso clasificador, ni siquiera pretende caracterizar temáticamente este grupo de narraciones. Galdós –como Cervantes– va mucho más allá: busca un nuevo sentido para la novela –una novela moderna– y por ello el diálogo supera su condición de simple recurso añadido para establecerse como eje motor de la peripecia. Un diálogo que, además, proporciona una doblez equidistante que el lector percibe –sin mediación alguna del autor– entre el acto de escribir y la función que desempeña la escritura puesta, como palabra que es, en boca de los personajes. Pero también se produce una segunda duplicidad, y reside en la capacidad que tiene el lector para recibir simultáneamente la materia del relato –su realidad– desde diversos puntos de vista, y para participar con ello de su inquietante pluralidad. Ricardo Gullón, que ha indagado como pocos en las técnicas narrativas de Galdós, explica (creo que de forma particularmente reveladora) el carácter híbrido derivado de esa marca esencialmente dialógica de la novela galdosiana. "Hibridez –escribe– que requiere un modo de lectura diferente, una constante y automática torsión del lector sobre sí, atento a lo leído y a lo presentado en el acto de leer, absorbiendo en una sola inspiración el acto y la dirección, las escenas y las acotaciones, lo visible y las reglas para su representación"[4]. Lo que no advierte el profesor Gullón –y queremos alumbrar aquí– es que esa configuración híbrida de la visión novelesca se halla íntimamente vinculada al carácter –también híbrido, también doble y mestizo– de la visión insular atlántica. Se trata de una perspectiva que rechaza la certidumbre casticista, por su distancia respecto al centro y porque las fuerzas centrípeta y centrífuga que operan complementariamente en ella la obligan a dirigirse, al mismo tiempo, hacia su origen y hacia su posible destino: hacia el ámbito peninsular del cual procede y hacia el sugestivo horizonte atlántico que esa visión inaugura y que condiciona de modo decisivo la personalidad insular, y sus modos de expresión, desde el último tercio del siglo XIX hasta hoy.

Pero la experiencia dialógica galdosiana culmina en un estadio más avanzado aún: la novela epistolar; donde hasta la función conductora del narrador desaparece, para dejarnos ante la perplejidad elocuente del documento escrito… por otros, por

los personajes de ficción que, si bien inventados por el autor, tienen ya realidad y autonomía suficientes para comprometerse con su propia palabra, con su propio testimonio escrito. De esta forma no es sólo el lector quien se sitúa a ambos lados a un tiempo, sino también el autor: al dejarle toda la responsabilidad a su personaje, ve lo que éste último dice y lo que aparenta ser, pero descubre también –por el tono tan matizado y tan preciso de su voz o su escritura– quién es en realidad. Su doblez queda al descubierto, en tanto que se le ve afanado en la composición de su máscara, de una ilusión de sí mismo que le obliga a actuar con el debido *decoro* en el discurrir de la ficción.

Denunciar, como se ha hecho, y por parte de algún intelectual prestigioso, la falta de aliento poético y de una dosis suficiente de lirismo en los diálogos galdosianos, o tildar de "insoportables" las cartas amorosas de *Tristana* (a más de someterlas al agravio comparativo de las escritas por Juan Valera, en *Pepita Jiménez*) no puede ser interpretado sino como un lapsus, disculpable por la urgencia de la lectura o por el personal desacuerdo con esta novela en concreto. Si no, habría que pensar en un flagrante desconocimiento del tema. En primer lugar, debe recordarse que el lirismo niega toda distancia objetivadora, crítica e irónica; y que, en la misma dirección, la novela o el drama exigen –como explica Wayne C. Booth– que el lector "reconstruya paso a paso las distancias, a veces grandes, pero con frecuencia increíblemente sutiles, entre la visión de las cosas que se aprecia a primera vista y la valoración tácita del autor"[5]. Pero, en segunda instancia, también es claro que un juicio como el aludido, asentado sin duda en un rigor casticista que Galdós contradijo siempre, no ha comprendido en absoluto esa actitud doble (y por doble irónica) que inspira y da total sentido a la cuidadísima construcción dialógica o epistolar de nuestro novelista: sus diálogos y sus cartas no le pertenecen, pues no responden a estereotipos basados en la "inocencia" o en "experiencia" que en cada momento se maneja, sino que brotan de la peripecia misma para contestar críticamente –en función de lo que los personajes son o quieren ser– esa realidad convencional y estereotipada (ésta sí) que los mismos habitan. Habría que preguntarles, a quienes así se pronuncian,

si no fue eso lo que genialmente descubrió Cervantes, y dejó asentado para siempre en la novela moderna.

II.

Pero Galdós es también un insular atlántico trasterrado a la Corte: en ella vivirá hasta su muerte (salvo esporádicos viajes a las Islas) y en la bulliciosa vitalidad de la capital encontrará, desde el momento mismo de su llegada, la razón sustantiva de su destino como escritor: la vertiginosa sucesión de acontecimientos y la formidable teoría de personajes que los protagonizaban o –sobre todo– los sufrían. Todo ello acontecía ante sus ojos atónitos y ansiosos de vida nueva. Otro aspecto decisivo para ese entendimiento completo de su obra que postulamos aquí. Porque ésta última nacerá del cotejo constante, del diálogo inacabable, entre el discurrir riquísimo de los sucesos y la penetrante observación –tan íntimamente matizada– que el escritor hace de los mismos. En el desarraigo de Galdós con respecto a su tierra natal operan diversos factores (aparte de las específicas circunstancias familiares, suficientemente aclaradas por sus biógrafos) que se hallan directamente vinculados a su condición insular, a esas fuerzas centrípeta y centrífuga que –como decía más arriba– la configuran. Por ejemplo, la necesidad de salirse de sí mismo para encontrarse, entenderse mejor, encontrándose con otros; con *el otro*. El insular no es completo si no se sabe parte de un contexto más amplio, ése cuyo sustrato plural lo ha ido constituyendo a lo largo de su extraña evolución histórica; nada es si no se siente ciudadano del mundo. Y al salir de sí mismo, deja de creerse centro del mundo y atempera su lógica autosuficiencia empequeñecedora para construir una nueva visión de las cosas, teñida por la incertidumbre del desarraigo y por la plena conciencia de que ese otro también es él mismo.

De esta forma, la necesidad inicial que lleva a Galdós a instalarse en Madrid, se torna muy pronto en entusiasmo: su mirada se enfrenta allí a lo establecido, a lo presuntamente inamovible (historia, ideología, moral), pero también conoce, de primerísima mano, el padecimiento de la historia, las

imposiciones agresivas de la ideología, las perturbaciones de la moral. Su mirada, que ya viene cargada del escepticismo consustancial a su origen, pone todo aquello en duda, lo analiza críticamente; y esa realidad empieza a vivir ante él vertiginosamente, con un sentido muy distinto al que su apariencia ofrece, con un sentido de verdad *novelesco*, y que muy poco tenía que ver con el que hasta entonces habían ofrecido aquellos preceptores catastrales de la realidad (o, todo lo más, agudos notarios de lo evidente) que fueron Mesonero Romanos y los otros costumbristas de su tiempo; erróneamente considerados, en más de una ocasión, como precursores de la novela realista de fin de siglo. La mirada de Galdós es la mirada del otro en la cual el uno –al verse reflejado– puede descubrirse a sí mismo y puede establecer un diálogo con su identidad hasta entonces sólo presuntamente conocida, pues su realidad nunca había sido vista como era de verdad: plural y cambiante; heterogénea y compleja; con toda su crueldad y toda su ternura; en su más o menos sólida apariencia y padeciendo sus más características deformidades. La genialidad de Galdós no está en el puntual conocimiento de la historia española, del que siempre hizo gala (a eso podía acceder cualquiera, con disciplina o voluntad de estudio), sino en haber alcanzado sus razones más profundas, y –sobre todo– en demostrarlas por medio de una mirada heterodoxa y subversiva.

Todos sus biógrafos coinciden en señalar algo que, de tan repetido, ha llegado a convertirse en lugar común: Galdós asistía a ese espectáculo vibrante del Madrid de su tiempo (en los salones, en las calles, en los centros de decisión política) desde su pasividad de observador atento y silencioso. En las tertulias distendidas, en las conversaciones más o menos trascendentes, el escritor apenas intervenía, aunque nunca se mostrara ajeno o indiferente. Antes bien, cualquier gesto suyo, cualquier cambio de postura, la más leve insinuación, llevaba implícito un juicio elocuente y decisivo sobre la cuestión. Juicio que, además, introducía siempre –desde el escepticismo o el humor, desde la ironía o la sabia comprensión– un elemento perturbador, distorsionante, crítico. Así escribió también: manejando el vehículo expresivo con una riqueza mayor que la simplemente verbal, o literal; incorporando al

lenguaje toda esa zona de matices, dudas, ambigüedades, intenciones dobles o triples, que no sólo lo soliviantan con sorpresa, sino que revelan su condición viva, plural, metamórfica; capaz de cambiar, precisamente, esa realidad con tanto esmero preservada.

Y esos son, justamente, los rasgos del habla insular, la marca que esa lengua española atlántica dejó, de forma indudable, en la literatura moderna, desde el siglo XVIII en adelante. Galdós pertenece a esa tradición; y con los escritores insulares de la modernidad debe ser emparentado por ello (no es anecdótica la admiración que hacia su obra y hacia sus personajes sintiera Alonso Quesada, por ejemplo). Y no podría entenderse el rechazo que hacia él sienten los noventayochistas (Galdós no fue sino un adelantado de la percepción crítica de la torcida realidad histórica y moral de nuestro siglo XIX), en especial por parte de Valle–Inclán; con quien tantos puntos de contacto tiene el novelista insular, si no tuviéramos ya pruebas fehacientes de cuán difícil resultó, para los escritores del 98, la comprensión de la modernidad en tanto que conciencia cosmopolita. De ahí las flagrantes contradicciones en las que incurrieron estos últimos. De cuán mal entendieron siempre su propia imagen, cuando les venía devuelta por el reflejo producido en el *otro atlántico* que resultaba ser ellos mismos. Pues bien, desde esa particularísima posición observó (y expresó) Galdós la realidad de su tiempo. Fue esa perspectiva plural la que lo hizo, antes que escritor, *novelista*, la que lo convirtió en el novelista moderno por excelencia que hoy es.

En vez de reproducir (y corroborar, por tanto) con minucioso rigor los perfiles de la realidad que cuidadosamente observaba, Galdós prefirió objetivar esa realidad, transformarla en otra donde concurrieron presencias y actitudes diversas, y también una variedad de voces, para manifestar así –de modo autónomo– una disidencia abierta y sin ambages, con respecto a aquella pretendida realidad uniformadora; disidencia, también, contra lo que se entendía como lógica de los comportamientos en función de unos determinados modos de vida, de unos determinados credos ideológicos o éticos, o en función de unos determinados medios expresivos que confirmaran tal orden preciso. Su lenguaje se resistió siempre

a la norma; la rebatía una y otra vez. Porque se trataba de un lenguaje no castizo sino dialectal, pero donde lo dialectal no se quedaba en una superficie fonética o en el pintoresquismo del léxico; es más, nada de eso afectaba a la prosa galdosiana. Lo que de dialectal hay en esta escritura debemos encontrarlo en la despierta vitalidad de sus estructuras, o en sus característicos recursos expresivos; en una constante sorpresa y novedad que emana, sin discusión, de su carácter esencialmente irónico y descreído.

III.

El arraigo popular del microcosmos galdosiano se ha confundido siempre con el estereotipo costumbrista. Se habla, repetidamente, de cómo Galdós se acercó a la lengua y a los ambientes populares, representándolos en un fiel testimonio de su tiempo. No es así, de modo absoluto. Nunca fue nuestro novelista un escritor de *cuadros* de costumbres, sino de *peripecias* novelescas; no fue un constructor de *tipos*, sino un alumbrador de verdaderos *caracteres*, cambiantes, complejos, plurales… Nunca manejó el lenguaje con reverencia hacia los modelos que sus personajes, presuntamente, debían utilizar, de acuerdo con su condición, sino que el lenguaje brotaba de la realidad de aquéllos, en tanto que criaturas que, en el espacio y tiempo de la novela, debían pronunciarse y comprometerse con su voz y con sus opiniones, contrastándolas entre sí y con el contexto en que aquellas peripecias debían cumplirse. Atendamos a las palabras del propio Pérez Galdós, cuando define la conquista del lenguaje popular para la novela, que tan venturosamente –afirma– llevó a cabo su entrañable amigo José María Pereda:

> (…) la gran reforma que ha hecho, introduciendo el lenguaje popular en el lenguaje literario, fundiéndolos con arte y conciliando formas que nuestros retóricos más eminentes consideraban incompatibles. (…) Una de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para reproducir los matices de la

> conversación corriente. Oradores y poetas lo sostienen en sus antiguos moldes defendiéndolo de los esfuerzos que hace la conversación para apoderarse de él; el terco régimen aduanero de los cultos le priva de flexibilidad (…) Cualquiera hace hablar al vulgo, pero ¡cuán difícil es esto sin incurrir en pedestres bajezas![6]

Subrayaré dos o tres matices que me importa considerar: celebra Galdós, en primer lugar, *la fusión artística* de las formas, incompatibles para *nuestros retóricos más eminentes*, del lenguaje popular y el lenguaje literario. No consiste la revelación de Pereda, por lo tanto, en incurrir en *pedestres bajezas*, sino en dejar al lenguaje literario en disposición de *reproducir los matices de la conversación*, para que el instrumento narrativo se haga mucho más rico y más capaz. Quisiera insistir en el carácter mixto, plural, de esta operación, por lo que inmediatamente veremos. El novelista insular, que ha subrayado el interés de aquel alumbramiento perediano, avanza hasta un estadio ulterior a esa conquista que –nos dice directamente– tenía la limitación de su rotunda seguridad, de ser algo definitivamente conseguido. Si Cervantes intuyó genialmente que la novela de caballerías había llegado a convertirse en exhausto estereotipo, al ser el género popular por antonomasia de la literatura de su tiempo, e imaginó la prodigiosa ficción del *Quijote* para volverlo del revés y lanzarlo contra la imagen decadente de su sociedad (es decir, si utilizó una conquista que se consideraba definitiva para ponerla en duda u observar sus otras posibilidades), Galdós hace lo mismo –no menos genialmente– con las novelas de folletín que también confundían y estragaban las mentes de aquellos ávidos lectores de la recién nacida burguesía de su tiempo.

Retomemos las referencias anteriores. La lengua literaria de Galdós también se constituyó como un precipitado de elementos expresivos que venían, indistintamente, de los rigores de la norma y de la peculiar e inestable agitación del habla más viva y creadora. Lengua literaria que es producto de una "fusión artística"; aunque para conseguirla no sacrifica a ninguno de los dos sumandos que la conforman en beneficio de los otros, todos ellos se contemplan recíprocamente,

dialogan entre sí y crean esa particularísima expresividad basada en la continua doblez irónica (y hasta humorística) que tiñe toda la prosa galdosiana y acaba con la grandilocuencia y la seguridad que una escritura casticista había reverenciado excesiva y erróneamente. Galdós acaba con un concepto de realismo que se *había instalado* en la novela europea de su tiempo y que supuso un freno para la conquista de la novela contemporánea. "Apenas hay páginas en Galdós –escribe Ricardo Gullón– donde el lenguaje no transforme la sustancia, o, mejor dicho, le devuelva su autenticidad, eliminando lo pomposo y petulante añadido por la falacia del quiero y no puedo"[7].

Eso es así porque Galdós venía de oír *otro español*, venía de manejar otro acento y de entender el contenido (y la función) del lenguaje de otra manera: como interventor y alterador de la realidad, como matizador constante –desde una perspectiva escéptica– de las fórmulas que el idioma había consagrado y que eran, a aquella luz y entonces más que nunca, una máscara o un velo colocado ante una realidad que, a pesar de su evidente descomposición, se quería preservar a toda costa y de un modo absurdo e imposible. Eso es así porque Galdós venía, precisamente, de la frontera de la modernidad, donde el lenguaje coloquial no era ya el lenguaje congelado de lo pintoresco o costumbrista, sino que se alzaba como crítica constante de sí mismo, basada en su fugacidad, en su condición efímera y cambiante; pero apoyada también en su extraordinaria viveza y en su vertiginosa repentización; donde se había entendido muy bien, gracias al trasiego de gentes y culturas, de voces y apariencias, que el lenguaje de la urbe iba a definir paradigmáticamente al hombre complejo y diverso, dramático, que inauguraba el siglo XX; y donde se entendía (y se realizó literariamente, tanto en la prosa como en la poesía) que un lenguaje así, por muy realista que pretendiese ser, tenía siempre la posibilidad de expresar algo más que todo aquello que existe por sí mismo y "tiene presencia entera sin que el hombre vaya en su ayuda", expresar a esos fantasmas que "precisan del hombre para perdurar" y al "hombre que necesita que perduren sus fantasmas"[8].

No es extraño, pues, que en contacto directo con el habla tan expresiva del Madrid de su tiempo, Galdós se sienta atraído por tanta y tan singular vitalidad como en ella podía hallar; y que ese centro de atención lo constituya –además– una lengua urbana, plural, metafórica, en continua alteración; llena de matices subjetivos y de insinuante doblez. Y no sólo se siente arrebatado por su viveza, sino que acierta a elegir de ella los aspectos que resultan más vigorosos para la configuración de un orbe de ficción. Será él mismo quien subraye cómo "en la época chulesca la inventiva es más fecunda y el léxico más rico que en el período de majeza" que –según explica– es más castizo, y por ello "tiende más a la conservación de las formas". Aquella época chulesca que él caracteriza como "más decadentista con tendencia al desenfreno del individualismo aplicado al lenguaje", le interesa mucho más que la primera, "más galana y expresiva", y mucho más que una tercera cuya característica primordial será –según dice– "la mutilación de la palabra, el estilo telegráfico, la economía de saliva"[9]. Estas atinadas observaciones nos llevan hasta esa zona de expresividad donde el sujeto es capaz de alterar y de subvertir completamente la norma, porque produce una interpretación implícita de la realidad, al nombrarla de esa manera sugeridora y descreída: por eso habla de "inventiva más fecunda" o de –y esto es altamente revelador, para subrayar el sentido moderno que imprime a su lenguaje– "decadentismo (es la palabra que emplea) con tendencia al desenfreno del individualismo".

Los grandes renovadores de la prosa literaria española que fueron los escritores del 98 no entendieron ese cambio decisivo, porque –aunque sorprendidos ante su novedad– no supieron oír ese español de nuevo acento y peculiar ironía que llegaba desde el Atlántico, desde las Islas o desde América. Ellos prefirieron instalarse en una seguridad castiza y conservadora, y tradujeron el aristocratismo del creador contemporáneo que afronta el riesgo y la aventura del lenguaje (y con ello se siente, por perturbador, superior) en esa otra imagen, de una superioridad didáctica y de una moralidad estricta, celosa de la tradición, con la que –muy pronto– marcaron distancias con respecto a esa lengua española que les venía del otro lado. Idéntica distancia establecieron con respecto a Galdós; pues aunque éste fuera un precursor de sus

mismas preocupaciones reformadoras, no sintonizaron con él: su lenguaje, por pertenecer a una tradición diferente y recién inaugurada, los desconcertaba tanto como el de los modernistas ultramarinos que –por los mismos años– estaban abriendo el primer espacio verdaderamente contemporáneo en la literatura española.

[1] Hay quienes explican cómo sus argumentos novelescos no son otra cosa que una puntual extrapolación de acontecimientos que Galdós pudiera conocer, de primera mano, en sus años insulares: acontecimientos familiares próximos, relaciones sociales más o menos características, personajes que atrajeron su atención…

[2] *Vid*. *Canarias en Galdós*. Las Palmas, 1979.

[3] *Vid*. *El signo y el garabato.* Barcelona, Seix Barral, 1991.

[4] *Vid*. Prólogo a *Realidad.* Taurus. Madrid, 1977.

[5]*Vid*. *Retórica de la ironía.* Taurus. Madrid, 1989.

[6]*Vid*. Pérez Galdós. *Obras* completas, tomo VI, páginas 1.439 y ss. Aguilar. Madrid.

[7] *Vid*. *Técnicas de Galdós.* Taurus. Madrid, 1980.

[8] *Vid*. María Zambrano. *Filosofía y poesía.* Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2006.

[9] En “Guía espiritual de España”. *Vid*. *Obras completas.* Edición citada, tomo VI.

Variaciones sobre el asunto

Uno.

Hace ya algún tiempo, no hubiera sido capaz de hacerme estas preguntas; pero los años pasan y la sensación que voy teniendo –no sé decir si conciencia; un casi convencimiento– es que damos vueltas en torno a un *siemprelomismo*, y que de él no salimos… De ahí, las preguntas: ¿será complacencia en lo propio, sin más pensar; comodidad respecto a una referencia cierta que nos tranquilice? Eugenio Padorno ha repetido hasta la extenuación que sin la literatura canaria él no se reconocería como escritor. Yo preguntaría también, y no sólo a Padorno, ¿no será, más bien, que la literatura en sí misma, este oficio de palabra, estaría mutilada sin una voz como la suya? Ése, el dilema ante el cual me encuentro, a medida que pasan los años y, aburridamente, volvemos a justificarlo todo con recuentos generacionales, antologías prescindibles, encuestas sobre el estado de la cuestión… ¿Alguna vez nos hemos molestado siquiera en alzar la mirada un poco más allá del horizonte? No, no hablo de geografías reconocibles; desearía que pensáramos en los límites del lenguaje, extremos de la expresión a que nuestra lengua española debería enfrentarse cada vez que pretende ser escritura literaria; que eso es, precisamente, lo que nos proporciona (y facilita) la perspectiva insular. Por eso estoy convencido de la existencia de una literatura canaria, esa diferencia dentro de la literatura en lengua española; no, desde luego, por lo que comúnmente se dice y por debilidad conveniente nos creemos. ¿O es que vamos a estar siempre sujetos al dictado que marcan los nacionalismos (¡al diablo con la terminología política que todo lo tergiversa interesadamente!) y nos basta con ese poco: cabecitas de ratón y ya…?

fiándolo todo a esta especie de reunión de comunidad de vecinos, para nunca llegar a nada, salvo a un derroche de palabrería vana que hace todo más pequeñito aún. Porque aquí, en las Islas, parece que estamos en ver quién se alzará con el próximo Premio Canarias, cosa de competición que no de competencia, y hasta hacemos lo que sea por cualquier otro menor, porque dicen que así son las cosas; estamos en ver quién aparece nombrado en más lugares o en más fotos a la vez. ¿Para cuándo empezar a escribir y dejarnos de esa cantinela de ser canarios? ¿No lo somos acaso? Escribir –digo– en conciencia, con responsabilidad ante la palabra, ante el lenguaje que es la verdad; y entonces saldrá lo que deba salir como diferencia. Escribir, pero nunca sustentados en *a priori* alguno. ¿Dónde los verdaderos asuntos de una literatura canaria? No, desde luego, en los intereses de cada cual; en una escritura que se manifieste como distancia obligada frente al tiempo (esa pobre actualidad) y al lenguaje, distancia que –sin duda– nos proporciona nuestra condición de insulares, por razón histórica y también porque nuestro trato natural con la lengua común es siempre dubitativo y desconfiado –hagamos o no literatura. Nada peor que pensar –como se piensa tanto– en la impostación falseadora de la lengua (que falsea la verdad) cuando pretendemos escribir… y no sólo en Canarias; aunque aquí mucho más, pues iríamos contra nuestra genuina forma de expresarnos. Si partimos de ese error capital, ya sesgamos el propósito y el camino. Y nada digamos si todo se enreda en la madeja de los orígenes y, en vez de reconocer nuestra memoria, la enmascaramos bajo esa menuda representación de andar por casa –que nos hemos creado para creerla.

Nos suele incomodar que críticos y escritores de otras latitudes de la lengua digan no entender qué decimos, y menos cómo lo decimos. ¿Hay que empezar, acaso, por procurar que se nos entienda? Ha habido quienes, para evitar dicho conflicto, han preferido sumarse al decir general (y coyuntural) de una escritura de consumo, sin darle más vueltas al asunto: se ponen al servicio de la actualidad dominante, se dejan llevar por los vientos que soplen en cada ocasión. Para mí, borrados como escritores: hábiles amanuenses que ni eso acaban haciéndolo bien. ¿No será lo primero poner la palabra, darla, con todas sus

consecuencias? En una exploración crítica, se dice con ufanía: hay temas canarios; literatura canaria, en consecuencia. Es error. No bastan las cosas, ni las referencias al paisaje siquiera. Se puede decir también: se observan expresiones propias del habla insular: literatura canaria. Error, de nuevo. Preguntaría, por ejemplo, si son esas expresiones o es el concepto del lenguaje, que proporciona una perspectiva ante la existencia y el mundo. Lo que hace la verdadera diferencia canaria que Galdós aporta a nuestra literatura. O si se quiere, la que hace de Rivero o Quesada dos escritores singulares en la modernidad poética española. Una y otra vez, lo mismo: solaz del recuerdito personal (¡he dicho tanto que eso no es memoria!), y es error más grave aún tal sentimentalidad barata. O nuestra escritura literaria, digo la canaria, propone una dimensión mayor, más abierta, frente a la habitual en lengua española, o acabaremos por hacer inoperante nuestra verdadera diferencia; nuestra diferencia de verdad. Sucede, claro, que de ese modo no podrá ser escritor cualquiera. Ahora lo es, o cree serlo, incluso un cualquiera: la mayoría se apresura a ponerse en la cola, a dar codazos para figurar en nómina y ver qué dan en la ventanilla. ¡A lo que hemos llegado, creyendo que vamos hacia delante!

Dos.

Mi posición, sin la menor duda, al margen de todo eso. Se sabe. En el margen, mas nunca fuera: ni desinteresado ni desleal. Más bien, todo lo contrario. O esa es mi pretensión. Por mucho que digan quienes de eso dicen saber. Lo que no haré, por pocos amigos que me queden, aunque se me eche en cara mi intransigencia, será limitarme a dar por bueno lo canario, simplemente porque lo sea; y mucho menos si, como tantas veces pasa, se disfraza de nada creyendo que de esa manera se pone al día, alcanza su lugar perdido. Leo en Andrew O´Hagan, escocés: “una cultura literaria que quiera ser saludable no debería esperar de sus escritores que reproduzcan las formas habituales que puedan ofrecer la satisfacción propia que cada nación estima oportuna”. Quienes no empiezan por afirmarse como nacionales, quienes escriben, y lo hacen sin complejos, serán quienes de verdad importan

como escritores; mejor, importan sus obras, por encima incluso de ellos mismos. Desde el punto y hora en que vamos hacia atrás, y empezamos a enarbolar banderas, mal asunto. Porque –y miro ahora hacia los campeones de nuestra literatura insular– ¿nos damos cuenta de que sólo repetimos esa torpe mueca de afirmación identitaria que tanto ha limitado la capacidad expresiva de la literatura española toda? Esto me parece de primera necesidad: volvernos sólo hacia quienes son de verdad escritores; pues los que son, son, y no porque sean canarios precisamente. De una u otra forma, en territorios coloniales siempre quedará una huella de lo mismo, que se tiene como coartada para justificar la incapacidad propia. Incluso una vez superada la fase de dependencia metropolitana, se observa una suerte de falso rechazo ("poética del masoquismo", se ha llamado) que acaba por convertir en modelo los modos y los protagonistas de esa literatura que se dice opresora; queja del damnificado que aprovecha la menor cosa, el triunfo más vulgar, para manejarlo como arma en esa guerra de liberación (¡qué desmesura!), como en alguna parte ha dejado escrito Milan Kundera.

¿Qué hay en Canarias que aún nos impide ser por nuestra propia cuenta y riego –en particular por nuestro propio riesgo? Hay que estamos demasiado cómodos transfiriendo las culpas o las carencias a otros; que de ese modo –y no parece que se tenga mucho en cuenta– ha operado casi siempre la literatura española y así ha acabado por quedarse tranquilamente en casa, y eso parece bastarle. No se puede reducir todo a un relato de lo pasado; se precisa pensar qué y por qué ha sido (y ha sucedido) así. Eugenio Padorno, en su esfuerzo por determinar qué pueda ser un pensar canario, dirá que sería un pensar desde aquí, desde nuestra posición geográfica e histórica. Y concluye que la poesía ha venido a suplir en Canarias el discurso filosófico que no tenemos. Me sumo a su propuesta, pero añadiría algo: nuestro pensar, un lenguaje, una expresión: más que ideas, la concreción en la palabra del ser que nos identifica. Mejor lo pensó que lo dijo Pedro García Cabrera; fue quien más lo pensó. La aguda sutileza de Domingo Pérez Minik nos enseñaría cómo opera la mirada insular en la lectura de lo otro, en el diálogo con lo demás, leyendo a su modo y expresándose con su sintaxis tan

personal: ritmo y respiración del habla… Un lenguaje, acabo de subrayar. En consecuencia, qué mejor prueba de madurez para la literatura canaria que dejar de hablarnos ya de lo importante que es, de lo moderna que parece, y proponerse como reto primero oír al resto del mundo, no sólo en su ámbito más cercano que es la literatura en lengua española, y entrar en diálogo con ese resto del mundo. ¿Que quién como nosotros? Oigamos a los otros, y tal vez hallemos la respuesta. Oír y dialogar. No me estoy refiriendo sólo a conocer y leer; digo poner en activo esa lectura y esos saberes, debatir internamente con ellos. Tal vez, así empezaremos a tener conciencia de nuestra verdadera dimensión.

Madurez que se confirmaría, además, si cambiáramos definitivamente los criterios con los cuales hemos construido nuestra pequeña historia literaria, la idea de cuál sea nuestra tradición. Hemos establecido una serie de obras que la caracterizan (yo el primero: lo diré sin rubor alguno) y hemos dejado esa tarea del pensar, para adecuar éste a un esquema preconcebido. Más preguntas, entonces: ¿cuál es el verdadero principio, las endechas o los romances, Cairasco o Viana? ¿Es cierto, como venimos repitiendo, que en Canarias se llegó tarde a todo, a causa de la distancia geográfica? ¿Dónde la fundación moderna y qué romanticismo el nuestro? ¿Es la literatura canaria una mera provincia menor de la literatura peninsular? ¿Qué límites se establecen en las Islas para la difícil modernidad española? Parémonos a pensar, pero sin ese complejo de dependencia que decíamos: somos lo que somos, y no más; aunque tampoco menos. Y lo somos porque nos vemos en el trance de tener una visión diferente del mundo y, en particular, de la existencia. Pero lo mismo antaño, cuando las comunicaciones eran lentas y difíciles (o eso queremos creer), que ahora en medio del vértigo imparable de las tecnologías y de la información.

Vuelvo a Eugenio Padorno. Dice: los de “Allá Arriba” confiesan no entendernos. Y así es. Pero no se trata de que la nuestra sea otra historia; hemos compartido la misma, aunque nosotros siempre en una situación límite; es la confrontación permanente con los límites lo que nos define; eso, y que estamos en el uso de un español muy peculiar. Por qué y en

qué es lo que no se ha sabido o no se ha querido ver; o ha prevalecido ese engrudo académico de la dialectología (nada, en realidad, para nuestro asunto) o nos vamos por las ramas de un no sé qué decir propio como si fuera lengua, y es lenguaje, expresión de un habla con su orgánica vitalidad que nos deja siempre en ese no estar seguros, rodeados de distancia, en soledad autosuficiente. Esta inseguridad o carencia, la que debería llevarnos a ese diálogo con lo otro posible, no a la simple manifestación de lo propio y a dar vueltas a lo mismo: el clisé verbal –lo vio ya Rubén Darío– no deja ver otra cosa que el clisé mental. Se puede pensar el ser desde las condiciones insulares, aunque para lograrlo resulta imprescindible desprendernos de esa oposición servil entre centro y periferia, que sólo es sometimiento de la segunda al primero, por más que se crea lo contrario. Se puede pensar el ser en las condiciones insulares, siempre y cuando sepamos asumir ese español titubeante, sin acabar, voluntariamente dado a confusión que nos caracteriza; siempre que actuemos con un no decir claramente del todo nada de lo que se dice. Razón de un lenguaje nunca asertivo, más traslúcido que transparente, de manifiesto carácter orgánico: expresión como respiración. Mala cosa será que nos empeñemos en ciertas formas dadas, y peor que las utilicemos para reproducir ese lenguaje creyendo que así… La torpeza mayor, que andemos tras una expresión castiza sin saberlo, tal pretenden ahora los escritores políticos de nuevo cuño, que sólo se ponen a la altura de lo mismo que pretenden combatir: ese mimetismo acaba siendo patético.

Tres.

Me cuesta mucho volver sobre el asunto, ahora que mi trabajo busca orientarse en otra dirección. Y no es precisamente hacia la almendra de lo sabido, ni hacia el espacio concreto de mi (nuestra) lengua… Avanzo hacia el territorio de la memoria literaria de Europa; y a medida que entro en él, voy reconociéndolo como el de la mía verdadera. Siempre me había faltado, pues siempre acepté cuanto nos enseñaron: mundo ajeno, lenguas ajenas, concepto de la existencia tan alejado de nos. Y no. Erraban quienes así decían; y yo, que

nunca me paré a ponerlo en cuestión. Ya no pienso en esa memoria como referencia erudita y nada más: me arriesgo a entrar en ella, por mi propia cuenta, y establezco allí mi propio debate personal con la escritura. De buenas a primeras, se me iluminan allí, como nunca antes, mi condición y razón insulares. Aquel ser que decía de allí se completa aquí. He escrito entrar. Porque mi exploración no ha consistido únicamente en leer ciertas obras o en conocer autores por cuyos alrededores tan sólo había merodeado; es una forma de ir también a los límites, para reconocerme en lo que nos falta, saliendo de la rutinaria repetición de lo mismo; para habitar entusiasmado ese nuevo territorio que es, fundamentalmente, lenguaje y nada tiene que ver con geografías. Uno ve entonces cómo esas otras literaturas, cuando procuran su madurez, abandonan lo primero su nacional estrechez para atravesar por su memoria toda hasta el bullicioso principio de su origen. Un ejercicio ejemplar con el cual ando en tratos ahora: para mí ha sido lección, porque me enseña o porque me facilita la elección de los caminos para ese total reconocimiento. Memoria hacia la que van –y yo con ellos– en pos de la palabra y su principio, afrontando el riesgo de las rupturas regeneradoras que de tal principio se alimentan.

Ésos, también, mis límites. Y ahí es donde empiezo a entender y a participar de la aventura de traspasarlos, y a ver qué. No ha sido una operación del todo ajena a mis posibilidades (lo que no quiere decir que no suponga esfuerzo, y grande), pues tales recursos –aun sin pensarlos– existían en mí, en mis modos de pensar y de expresarme, y no dudo de que como consecuencia de mi perspectiva insular. Ahora bien, lo que sí se ha abierto ante mí es una dimensión que jamás imaginé que pudiera abarcar, y sí; dimensión de una acción política, en el mejor sentido. Nos convoca a dar nuestra palabra y nos responsabiliza de ella. Veo cómo el lenguaje se resiste a las leyes de las lenguas, a sus códigos (y también al artificio literario, por prestigioso que sea); veo cómo se zafa de su uso interesado. Las verdaderas articulaciones de la modernidad, quebraduras que desde el Renacimiento al Romanticismo trazan una columna vertebral por cuyo interior fluye la corriente que, desde la encrucijada de la pluralidad helenística, lo alimenta todo –fronteras del fervor por la existencia, en

donde derrotan y se confunden todas las ideas y formas imaginables. Renacimiento, principio también de la historia y de la literatura insular; Romanticismo, umbral de la modernidad que en las Islas no ha tenido aún la lectura debida, encogidos, quizá, ante su menudeo doméstico que puede dejarnos en evidencia. ¿Qué pasa, sin embargo, allí, cuando descubro que ambos momentos se hallan vinculados por similar atrevimiento en la escritura? Y más, al ver que su propuesta supone habérselas con una carencia que es dependencia. Van en busca de la mitad faltante para que su identidad (que es asunto de expresión, de respiración propia; nunca de las coyunturas de la historia) les permita desarrollar su palabra en los límites, en ese riesgo imprescindible.

Frente al ordenado edificio italiano, por ejemplo, la locura de Rabelais yendo a la memoria otra, voluntaria e interesadamente borrada por el poder; frente al rigor de la razón y su disciplina en apariencia incontestable, el capricho de la primera novela inglesa, por algo declaradamente cervantina. ¿Era eso algo movido por una afirmación nacional, o más bien por una distancia irónica, tan novelera? Y nada digamos de la explosión romántica en Alemania, antes de que se la apropiara el interés político, en la segunda mitad del XIX. ¿Qué Grecia, y por qué, la de Hölderlin? Sin saber cómo, he regresado (y tal vez deba derivar también hacia esos otros extremos) al tiempo de mi formación, en la Islas todavía: ¿qué nos hizo acercarnos entonces, sin saber bien por qué y sin tener recursos para el cómo, a escritores como Salvatore Quasimodo, siciliano, a Pavese, piamontés, o al viejo Ezra, aquel “copión maravilloso”, habrá que decir que apátrida? Digo estas cosas, pongo estos ejemplos, porque me resultan evidentes, aunque de tanto que lo son no se suele reparar en ellos para esa reflexión de la que seguimos necesitados. También porque determinan el territorio en donde ahora me encuentro; por el cual ando muchas veces perdido y, cuanto más así lo creo, a la vuelta de cualquier recodo, acabo por ver más claro el qué y el porqué de mi necesidad de límites en los cuales atreverme a más. Y así, después de todo, comprendo que ello es lo que de verdad viene al caso para este asunto nuestro. O entenderlo de eso modo o disolvernos en un

discurso que apenas dice nada ya, ni siquiera para andar por casa. Lo lamento, pero no me parece que haya otra alternativa.

SALMO DEL MAR

Allá, en la playa de mi tierra, aguardo
siempre volver, purificado un día;
el mar me está enseñando lo infinito
de todo amor y toda consecuencia…

El mar es el maestro de lo serio,
de la salud y de la fortaleza.
El alma, sin el mar, sería un alma
sin porvenir en el celeste prado…!

Aprende con el mar a forjar oro
de sol en las entrañas de tu ensueño;
y a guardar, por el día, las estrellas
que es cuidar, económico, el futuro…
Mañana has de tornar y otra lejana
hora has de quedar en el Silencio, vivo…
Clamorosamente luminoso, eterno…!
El mar vendrá a tu mano y de tu mano
brotará el mar que te enseñó el secreto…
Amigo el mar: el de los claros días
que acercan la esperanza y hacen puro
el pensamiento, como el horizonte…

Yo he visto allí, cómo se incendia el mío
en el ocaso al traspasar la ruta…!

Amigo el mar: que da las dulces nuevas
del bien estar y ahuyenta la tristeza.
Que viene por las noches más querido,
pues siete estrellas han nacido de él…!

Allá se aleja algún navío negro…
y aquí, en el corazón la infancia muere…
Pero él entra en el alma a borbotones,
para afirmar, la eternidad mañana…!

Hombres de poca fe vieron mis ojos
cruzar la playa solitarios en vano…

Y aunque el mar los llamó, ellos huyeron
por temor a morirse sin exequias…
Y clamaron al cielo, maldiciendo,
mas demandando una ilusoria ayuda;
y no oyeron al mar que les hablaba
de la ignorancia de los cielos todos…!

Con el mar, lo cordial se hace divino;
porque él nos dice que la fuerza es nuestra;
y todo es nuestro, y el Infierno, y el Cielo,
el Satanás y el Dios somos nosotros…

¡Oh mar maravilloso! La certeza
de lo invisible, y el amor perfecto.
Diamante de atrevidas claridades…
Inundación de pensamiento un día…

Mar de la tarde, frente a la montaña
árida de la tierra abandonada…!
Cuántas veces cruzaron en silencio
sobre nosotros mismos nuestras sombras…!

Mar de la noche, el del sagrado sueño
sobre el herido lomo de la Atlántida.
Fue la victoria de ese gesto, el triunfo
del infinito, sobre el sol, vencido…!
Mar matinal, el de las sanas brisas
para el hogar, y la mujer, y el hijo…
Para el sendero de Jesús dispuesto,
y la alegría de la casa nueva…

Próvido mar, que refrenó la angustia
del corazón el día en que mis años
mozos se hallaron solos, sin camino,
frente a la inmensidad de tu silencio…

Mar paternal, armonioso y bueno

para esperar eternamente, libre
de odio y rencor, confirmación etérea…
Ahora siento que vuelvo de remotas
playas doradas, y que parto ahora
sin pensamiento, que se hundió en tu abismo,
donde lo alcanzaré cuando retorne…

¡Mar sobre mí, dentro de mí…! ¿Y el alma, entonces?
El alma es un torrente de armonía
sideral en la vasta planicie celeste…!
Una ruta de luz en las noches latinas…
sobre el sueño infantil de los lagos serenos;
un enorme secreto de espacio, una inmensa
pasión sin amor ni dolor, contenida en lo eterno…!

ENVÍO

Mujeres que escuchasteis silenciosas
estas palabras del desconocido;
que acaso las soñaron vuestras almas
en más perfume juvenil envueltas!
Mujeres bien queridas, que esperasteis

ver cómo el sueño vuestro no era un sueño,
y que al abrir el corazón hallasteis
un aire seco de llanura en él…

Sueños de fina seda, que esos ojos
divinos han hallado en el camino
de mi alma como una rosa mañanera!
Yo los vi disiparse lentamente,
huir de mí, como los míos huyen…!

Mi corazón, mujeres, se ha labrado
tierra adentro, con el sol rudo y bravío…
No tengo sino mar para vosotras…
Soy un mozo rural sin actitudes…

Mas sois mujeres: y ante mí las manos

perdonadoras se elevaron buenas…
Y esos ojos que nunca me miraron
vieron volar con infinita angustia
el pegaso fatal, que yo cabalgo…
después que supe que no hay más servicio
contra el amor, que el vuelo desatado…!

Gracias por mí y por ellas, las hermanas…!
Mi mar os lleva y trae los recuerdos…
Amadle siempre. Él sanará los hijos.
Y él os pondrá una luz sobre la frente…!

Poemas de Alonso Quesada.
Recitados por el autor en la *Fiesta de las Hespérides*
el 11 de septiembre de 1915 en el Teatro Leal.
Publicados en el periódico La Prensa el 14 de septiembre de 1915

BALADA INFANTIL

Para las dos amiguitas que me acompañaron
esta mañana por el Camino Largo

Una mañana de fiesta; una transparencia inverosímil sobre nosotros; los húmedos caminos de la ciudad vieja hoy más buenos que nunca porque llevamos algo esplendoroso en el pecho: el resonar de una emoción nueva. Silencio. Unas muchachas fuertes, rojas, con los senos violentos y los ojos firmes sobre el horizonte, cruzan a nuestro lado. El cielo, azul…

Y sentimos el anhelo de buscar raíces para nosotros, en este camino, raíces que nos sujeten eternamente a este suelo tan soñado. Y pensamos que a unas horas del hogar nuestro está esta ciudad amable que nos ha embrujado el alma, y en la que no podremos vivir más días!

Detenemos nuestros pasos, para extender la vibración de nuestro espíritu sobre estos senderos verdecidos. Hay un momento de infantilidad en nuestro corazón; un olvido de todas las cosas que han venido sucediendo:

Cuando seamos hombres –decimos–, cuando abunde el dinero, haremos aquí una casa para el sol, para los hijos, y un jardín y una huerta… Y la mujer que nos acompañará tendrá todas las perfecciones interiores y nos aguardará a la noche, junto a la puerta de su casa… ¡Y al fin, un día lejano, nos perderemos en la memoria de las gentes poco a poco, como el alma, por las galerías de este sueño…

Clara mañana tan nueva para mí… y tan vieja en mi pensamiento; mañana esperada, maravillosa y aldeana, que nos inundas de perfección y nos libras de esplín socialista…! Hoy has brotado para mi corazón y para mis amiguitas, hoy has nacido para que yo pueda olvidar toda cosa que no nace de ti; toda cosa que de ti nace: el árbol y el agua. ¡Estos árboles nuevos que han surgido súbitamente contigo; esta agua, que suena lejos, cercana…, a nuestros pies… ¡dentro de nuestra propia vida…!

Una bandada de mozas aldeanas cruzan; recias, rojas, sanas… ¡inmensamente sanas! –Y el sol sonando sobre este temblor de

salud. Las mozas duras, tostadas; el agua luminosa, la tierra húmeda; los árboles sujetos a la tierra, como si sintieran la razón de su fortaleza infinita… Hermano árbol, hermana agua, padre sol…!

Yo he llegado a sentir, amiguitas mías, por un instante, que todo esto lo han forjado mis manos un día remoto… Y es tan clara la certeza, que he visto brotar de mi corazón el agua…, ¡el agua que corrió por los campos, alborozada y buena, en busca del amor de otros rosales lejanos…!

La Laguna, 13-9-1915

Procedencia de los textos

- *Meditación en París*, apareció en *Revista La Fábrica* nº 21 (1999–2000)

- *Vértices de una escritura atlántica*, apareció en *Revista El Urogallo*, nº Extra Canarias (enero 1999)

- *Ensayando el ensayo con Pedro García Cabrera*, fue una conferencia impartida en La Gomera en el marco del Congreso Internacional en torno al escritor, cuyas Actas fueron publicadas por la Universidad de La Laguna (2007).

- *Juan Ismael: indagador de islas*, fue una conferencia impartida en 2007 en Fuerteventura con motivo de la inauguración en Puerto del Rosario del Centro Cultural que lleva el nombre del artista y escritor, y que hasta ahora permanecía inédita.

- *Materiales para una lectura de la* poesía regionalista, apareció en *Cuadernos del Ateneo* nº 9 (diciembre 2000).

- *¿En dónde Domingo Rivero…?*, fue una conferencia impartida en Las Palmas de Gran Canaria en la Casa–Museo Poeta Domingo Rivero en 2015, y que hasta ahora permanecía inédita.

- *Viaje y escritura. Vida y literatura*, fue una conferencia impartida en Arucas en el marco del Seminario *Ilustración y pre–romanticismo en Canarias*, cuyas Actas fueron publicadas por el Servicio de Publicaciones de la ULPGC – Fundación MAPFRE Guanarteme (2003)

- *En la vida del señor Alegre*, apareció como prólogo de la edición de la novela de Claudio de la Torre preparada para el volumen nº 26 de la Biblioteca Básica Canaria, editada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (1989).

- *Lectura del mar*, es un texto que permanecía inédito desde que fuera escrito en 1993.

- *Tránsito de Manuel Padorno*, apareció en el libro *Homenaje a Manuel Padorno*, publicado por la Academia Canaria de la Lengua (2006).

- *La crítica literaria en Canarias*, fue una conferencia impartida en 2002 en Las Palmas de Gran Canaria en el marco del Seminario *Literatura y pensamiento. Canarias en el siglo XX*, cuyas Actas fueron publicadas por el Servicio de Publicaciones de la ULPGC – Fundación MAPFRE Guanarteme (2004).

- *Galdós o la mirada excéntrica*, fue una conferencia impartida en las Palmas de Gran Canaria en 1990 en el marco del IV Congreso Galdosiano, cuyas Actas fueron publicadas por el Cabildo de Gran Canaria (1993).

- *Variaciones sobre el asunto*, apareció en *Revista La Página* nº 76 (2008).